UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI BERGAMO
Facoltà di Lingue e Letterature Straniere

Dottorato di Ricerca in Letterature Euroamericane
XX Ciclo

Tesi di Dottorato

SCRITTURA E IDENTITÀ IN ASSIA DJEBAR E NAWAL EL-SAADAWI

VOCI FEMMINILI DALL'AFRICA SETTENTRIONALE ARABO-MUSSULMANA

Supervisore: Chiar.ma Prof.ssa Francesca Melzi D'Eril

Dottoranda: Marta Sirimbelli
matr. 700170

A Leonardo Fornaciari

Introduzione

Marcella Romeo osserva che "la scrittura, laddove circostanze ineluttabili quali il tempo della storia, i luoghi, le origini ibridano l'identità al punto di negarla, diventa strumento di articolazione del sé, luogo in cui fissare le esperienze acquisite e osservare i processi che nella loro molteplicità si svolgono all'unisono"[1].

Questa tesi è pertanto consacrata allo studio della scrittura di Assia Djebar, Fatima Mernissi, Leila Ahmed e Nawal El-Saadawi e ha lo scopo di verificare l'impatto del tempo della storia, dei luoghi e delle origini sulla formazione ideologica, professionale e sulla definizione dell'identità delle scrittrici.

La scelta è caduta su queste autrici in quanto sono le uniche quattro che, essendo nate nel decennio compreso fra il 1930 e il 1940, hanno in comune il periodo storico, caratterizzato dal passaggio dalla colonizzazione alla decolonizzazione, il contesto culturale e sociale, quello nord-africano e una scrittura che esprime una forte ricerca delle origini e sviluppa il tema del ritorno inteso sia come revisione della storia collettiva sia come ricostruzione della loro genealogia femminile.

Pur appartenendo a stati diversi, Nawaal El-Saadawi e Leila Ahmed all'Egitto, Assia Djebar all'Algeria e Fatima Mernissi al Marocco[2], le scrittrici sono state direttamente coinvolte dal processo di decolonizzazione dei loro paesi, hanno vissuto gli ultimi anni della dominazione straniera, hanno assistito alla nascita dei movimenti di indipendenza e di formazione delle nazioni arabe e hanno subito le conseguenze di un clima socio-culturale-politico all'insegna della contraddizione e dell'ambiguità.

Il Nord Africa coloniale degli anni Quaranta, Cinquanta, si caratterizzava infatti per la convivenza di due tendenze intellettuali. La prima era espressa dalle

---

[1] Marcella Romeo, *Scrittura del sè e critica postcoloniale*, in Daniela Corona (a cura di), *Autobiografie e contesti culturali: Ibridazioni, generi e alterità*, Palermo, Facoltà di Lettere e Filosofia, Studi e ricerche, 1999, n. 31, p. 92.

[2] Nawal El-Saadawi nasce a Kafr Tahla nel 1931, Leila Ahmed al Cairo nel 1940, Assia Djebar a Cherchell nel 1936 e Fatima Mernissi a Fez nel 1940.

correnti di pensiero che sostenevano la necessità di recepire i modelli e i valori dell'Occidente e caldeggiavano l'emancipazione della donna. Gli intellettuali progressisti, infatti, collegando la condizione femminile alla modernizzazione sociale e tecnologica, sottolineavano come entrambi i sessi dovessero avere la stessa educazione, perché questo era il costume delle nazioni forti come quelle europee[3]. La seconda corrente di pensiero era invece riconducibile a Jamāl ad-Dīn al-Afghani e al suo discepolo Muhammad Abduh. Essi si opponevano all'europeismo allora imperante, auspicavano un ritorno all'Islam essenziale, l'unico Credo nella storia dell'umanità che, a loro parere, riconosceva piena e pari dignità all'essere umano e in particolare alle donne. Questi due movimenti di opinione, uniti alla netta separazione causata dall'occupazione coloniale tra la nuova *élite* alto-borghese, istruita in Europa ed occidentalizzata, ed i ceti medio-bassi e popolari, portarono da un lato all'apertura alla cultura occidentale, dall'altro alla difesa delle tradizioni islamiche. La colonizzazione determinò infatti una radicale destrutturazione sociale e simbolica, creando due mondi, quello della modernizzazione e quello dell'arcaicità intimamente legati dallo stesso principio unificatore: "la totale subordinazione dell'elemento locale all'elemento francese" o inglese, che, nel corso del tempo, portò alla "rimonta del fondo arabo-mussulmano a discapito degli apporti occidentali più recenti"[4]. È infatti "nella cornice dialettica della colonizzazione/decolonizzazione, e non soltanto in quella delle contraddizioni legate allo sviluppo socio-economico o in quella altrettanto ristretta di un ipotetico ritorno (universale) del religioso, che bisogna cercare l'origine del fenomeno islamico"[5]. L'islamismo, ricreando un'identità, fornì infatti sicurezza a chi aveva dovuto introiettare per decenni solo inferiorità nei confronti dell'Occidente e diventò pertanto facile strumento di controllo e persuasione nelle mani di centri di potere diversi. L'indipendenza politica e il diffondersi del nazionalismo non portarono inversioni di tendenza. Nella maggioranza dei casi i gruppi indipendentisti ripresero, in mancanza di

[3] Ricordo che il gruppo di intellettuali progressisti faceva capo al riformatore Rifa'ah Tahtawi che già nel 1840 sosteneva la necesssità dell'emancipazione e dell'istruzione della donna.
[4] Françoit Burgat, *Il fondamentalismo islamico*. *Algeria, Tunisia, Marocco, Libia*, Torino, SEI, pp. 49 - 51.
[5] *Ibid.*

alternativa, gli obiettivi e i metodi dei colonizzatori, creando forti tensioni sociali e la conseguente rottura di molti degli equilibri precedenti.

Dal 1947 al 1973 l'Africa settentrionale fu inoltre politicamente e/o militarmente coinvolta nei quattro conflitti arabo-israeliani che esasperarono il concetto di *Arabness*, introdotto e diffuso dalla propaganda nazionalista soprattutto egiziana[6]. Il nazionalismo e l'*Arabness*, identificando negli Ebrei la nuova realtà da combattere, portarono ad una ridefinizione dell'identità collettiva e ad una completa revisione dei valori prima indiscussi e totalmente condivisi.

Le scrittrici e le loro famiglie dovettero misurarsi con tutto ciò. Spesso sperimentarono sentimenti di confusione sentendosi emarginate e disconnesse dalla loro stessa società e dai loro gruppi di appartenenza[7] e subirono pesanti conseguenze nel passaggio dal colonialismo al nazionalismo.

---

[6] A tale proposito mi sembra interessante proporre i ricordi della Ahmed al fine di dare la percezione del clima socio-politico di quegli anni: "I remember how I hated that incessant rhetoric. *Al-qawmiyya al-Arabiyya! Al-Uraba! Nahnu al-Arab!* Arab nationalism! Arabness! We the Arabs! Even now, just remembering those words, I feel again a surge of mingled irritation and resentment. Propaganda is unpleasant. And one could not escape it. The moment one turned on the radio, there it was: military songs, nationalistic songs and endless, endless speeches in that frenetic, crazed voice of exhortation. In public places, in the street, it filled the air, blaring at one from the grocery, the newsstand, the cafè, the garage, for it became patriotic to have it on at full volume". Si veda Leila Ahmed, *A border passage*, New York, Penguin Books, (1999), 2000, p. 244.
Mi sembra inoltre utile ricordare che l'Egitto fu il primo paese arabo a rivendicare la propria indipendenza opponendo alla dominazione britannica lo sviluppo di un profondo sentimento nazionale. Facendosi promotore della creazione della Lega araba (1945), sostenendo la necessità di un'unità mussulmana, necessaria per contenere e neutralizzare la minaccia israeliana, e contrastando Francia ed Inghilterra durante la questione del Canale di Suez, combattè la percezione occidentale di un Oriente incapace di organizzarsi, debole a livello politico, culturale e religioso e si impose all'attenzione mondiale diventando lo Stato *leader* dei paesi nord africani. L'Egitto fu coinvolto in tutte e quattro le guerre contro Israele. Partecipò alla prima (1947-1949) con un contingente militare di 40.000 uomini, a fianco di Siria, Iraq, Giordania e Libano. Fronteggiò da solo l'improvviso attacco israeliano del 1956 e fu salvato dalla catastrofe dagli Stati Uniti che imposero il cessate il fuoco a Francia e Gran Bretagna, intervenute a sostegno di Israele e richiesero l'invio da parte dell'ONU di una forza di polizia internazionale, che dopo aver sostituito gli eserciti anglo-francesi, occupò il Sinai ristabilendo fra Israele ed Egitto la linea di confine fissata dall'armistizio del 1949. Le ultime forze israeliane evacuarono Gaza e il Sinai nel marzo 1957. Le ostilità ripresero nel 1967 a seguito della firma del patto di difesa comune fra Nasser e il re di Giordania Husayn, che spinse anche Libano, Arabia Saudita, Siria, Iraq, Kuwait, Sudan e Algeria ad aderire alla "crociata" contro Israele. Anche il terzo conflitto vide la sconfitta degli eserciti arabi. La quarta guerra scoppiò improvvisa il 6 ottobre 1973 a seguito del fallimento di tutte le iniziative di pace gravitanti intorno alla risoluzione 242 approvata dall'ONU nel 1967, per il rifiuto di Israele di ritirarsi dai territori arabi occupati nel terzo conflitto. Essa oppose Israele all'Egitto e alla Siria appoggiati dagli altri Stati della Lega araba, in particolare dall'Iraq, dalla Giordania, dall'Algeria e dal Marocco. Sull'argomento si veda la voce "Israeliano-arabe (guerre)" tratta da: Rizzoli Larousse, *Enciclopedia Multimediale*, Milano 1998.

[7] Leila Ahmed, *A border ...*, *cit.*, p. 246: "The propaganda worked on me and on the others. To question our Arabness and all that our Arabness implied became unthinkable. Only despicable,

Leila Ahmed e Nawal El-Saadawi furono testimoni della trasformazione politica dell'Egitto: dal governo di re Faruk al colpo di stato del 1952 del generale Neghib, alla presidenza prima di Nasser, poi di Sadat. Sia la famiglia della Saadawi sia quella della Ahmed pagarono un alto prezzo alla storia.

Il padre della Saadawi, ispettore scolastico, fu infatti trasferito da Alessandria a Menouf, nella sperduta provincia di Al-Menoufeya, per aver partecipato ad una manifestazione contro gli inglesi e il re. Il suo nome fu inserito nella lista degli indesiderati e delle persone da tenere sotto controllo. Per più di dieci anni non ricevette né aumenti salariali, né promozioni[8]. Nawal El-Saadawi fu imprigionata sotto la presidenza di Sadat con l'accusa di crimini contro lo stato, fu oggetto di diverse persecuzioni organizzate contro di lei dai fondamentalisti islamici e recentemente, a seguito di una nuova *fatwā*[9], ha abbandonato definitivamente l'Egitto.

Il padre della Ahmed, ingegnere civile, si oppose attivamente alla costruzione della diga di Aswan, che considerava un disastro ecologico ed economico motivato da fini esclusivamente politici, simbolo della sfida all'imperialismo e della rinascita dell'Egitto[10]. La sua presa di posizione fu

---

unprincipled traitors would do such a thing. And it is with this complicated legacy that my own sense of identity as Egyptian and as Arab is entangled".

[8] Nawal El-Saadawi, *A Daughter of Isis - The autobiography of Nawal El-Saadawi*, traduzione dall'arabo di Sherif Hetata, London, Zed Books Ltd 1999, p. 80: "During the year 1938 I woke up one morning to find my mother and my father packing our bags. The government, wishing to punish my father, had transferred him to a place called Menouf. My father said a more appropriate name would be *manfa*, which means an exile. It was a village or a small town, and was not to be found on the map although I searched for it several times. We lived in this town for ten long years, from 1938 to 1948. During that whole period my father was not given a single salary increase and was deprived of all promotions. He had been put on the black list, included in a category known in the Ministry of Education as "forgotten employees".

[9] La prima *fatwā* data del 1992. La scrittrice dovette lasciare l'Egitto per motivi di sicurezza: il suo nome era stato iscritto nella lista della morte di un gruppo islamico. La penultima persecuzione risale al 2001, quando solo una grande mobilitazione internazionale la salvò da un processo per apostasia e dal divorzio coatto chiesto, contro la sua volontà e quella di suo marito, dall'avvocato integralista Nabih Al Wash. L'ultima *fatwā* è invece recente ed è stata scatenata dalla ristampa nel gennaio 2007 dell'opera teatrale *Dio si dimette dal vertice*, nella quale la scrittrice sostiene la tesi che Dio è spirito e che dunque il suo sesso non è certo. L'università islamica del Cairo (al-Azhar) e i tribunali egiziani l'hanno allora accusata d'ingiurie all'Islam ed hanno intentato un processo contro di lei, costringendola all'esilio.

[10] Leila Ahmed, *A border ...*, *cit*., pp. 18 - 19: "For Nasser, however, the dam was a political symbol, a symbol among other things, of Egypt's defiance of imperialism and of Nasser's own important role in Egypt's political future. [...] Moreover, for Nasser, the dam's very size and grandiosity was emblematic of Egypt's rebirth as a great nation, a nation venturing once more, as in ancient days, on monumental projects—projects as grand as the pyramids. That was how the dam was touted in the press in those days: it was new Egypt's great pyramid. For Father, it was Egypt's great disaster".

considerata dal regime una forma di tradimento. Fu allontanato da ogni incarico importante. La sua perdita di prestigio causò numerosi disagi economici alla famiglia e si ripercosse sulla vita della Ahmed, a cui venne ripetutamente negato dal governo il visto di uscita dal paese, a lei necessario per poter completare gli studi a Cambridge. Fu quindi costretta ad insegnare presso l'Università al-Azhar, dove lavorò finché non riuscì ad ottenere il passaporto[11]. La svolta politica, sostenuta da un forzato nazionalismo, provocò inoltre la disgregazione della compagine sociale multietnica e multireligiosa a cui la famiglia della Ahmed apparteneva. L'art. 3 della costituzione egiziana del 1923 garantiva infatti uguali diritti a tutti gli Egiziani senza distinzione di razza, lingua o religione[12]. Lo stesso principio del resto fu ribadito dalle "Nationality Laws" del 1929 promulgate a seguito della dissoluzione formale dell'Impero Ottomano e della sostituzione della cittadinanza ottomana con quella egiziana. Negli anni Venti inoltre la realtà multireligiosa era evidente anche nella composizione del governo formato da ebrei, copti e mussulmani. Ma a partire dagli anni Trenta, l'attività dei Fratelli Mussulmani spinse gli Egiziani a simpatizzare per la causa palestinese, a definirsi Arabi e a identificare nei non Arabi l'alterità da combattere. Negli anni Quaranta le numerose e violente manifestazioni xenofobe[13] spinsero Ebrei, Copti ed Europei a lasciare il paese per sfuggire all'atmosfera "of government terrorism"[14]. La famiglia della Ahmed perse in tal modo, la maggior parte dei suoi amici e sostenitori.

---

[11] *Ibid.*, p. 27: "Unable to leave, I took a teaching position at the newly opened women's college at al-Azhar University. But almost every moment I wasn't teaching I'd be at the Mugammaa, trying desperately to secure my passport and a way out of Egypt. The Mugammaa [...] was the country's bureaucratic center, where all the bits of paper that ruled people's lives were processed. In the Nasser era, at least in my experience, it became a place of nightmare, where the country's already notoriously complicated bureaucratic system became one of the tools with which the government controlled and punished dissidents and others it disliked by denying their applications without explanation or simply stalling under endless pretexts. It became [...] the emblem and, for me, the very heart of the revolution's abuse of power and of its concealed, diffuse malevolence. Every day I would be referred from office to office and from one floor to the next and the next, then told to come back bokra—tomorrow—or next week. Some further signature was required and the relevant person was not there that day, some bit of paper was missing, or, as I was told eventually, my application was on the minister's desk but for some reason—no one knew why—he was not signing it. For four years I was put through this. It was not that I was denied a passport. I was simply unable to get one. It was obvious that it was not merely bureaucratic convolutedness that stood in my way but an intentional political will to deny my father's daughter her freedom".

[12] *Ibid.*, p. 257.

[13] *Ibid.*, pp. 260 - 261: "Jewish, European, and Coptic shops were looted, and synagogues and Catholic, Greek Orthodox, and Coptic churches and schools vandalized".

[14] *Ibid.*, p. 203.

Assia Djebar festeggiò in prima persona l'indipendenza dell'Algeria (1962), ritornando nel proprio paese per scrivere un *reportage* per l'*Express*. Visse sotto la presidenza di Ben Bella, che fu destituito dal colpo di Stato del colonnello Boumedienne (1965). Assistette alla formazione del nuovo governo, affidato a un Consiglio della rivoluzione composto da militari e presieduto da Boumedienne. Subì le conseguenze del processo di arabizzazione del paese, a seguito del quale fu costretta ad abbandonare la cattedra di Storia Moderna e Contemporanea dell'Africa del Nord all'Università di Algeri e a trasferirsi a Parigi. Dalla Francia continuò a seguire con apprensione il progressivo deterioramento del clima politico interno: il fallito colpo di Stato del colonnello Zbiri (dicembre 1967), l'attentato contro Boumedienne (aprile 1968), l'estendersi dei movimenti di opposizione al regime, le agitazioni studentesche del 1968 con la conseguente chiusura del centro universitario. Dovette attendere il 1974 per poter ritornare in un'Algeria politicamente stabile e per ricoprire nuovamente il ruolo di professore universitario. Dopo la presidenza di Benjedid Chadli (1979), le violenti reazioni provocate dalla prima del suo lungometraggio *La Nouba des femmes du Mont Chenoua* (1979) e la ribellione studentesco-operaia della frazione berbera dei Cabili (1980), la scrittrice preferì l'esilio definitivo. Dall'Occidente (Francia e Stati Uniti) continua ad osservare la politica algerina e a denunciare l'*escalation* di violenza e i numerosi attentati il cui principale obiettivo degli ultimi decenni sono stati gli intellettuali, i giornalisti, gli stranieri, ma anche interi villaggi colpiti a tappeto senza risparmiare donne e bambini. *Le Blanc de l'Algérie* e *Oran, langue morte* sono testimonianza concreta e duratura delle morti incomprensibili e rendono giustizia a vittime innocenti sacrificate dall'integralismo islamico.

Fatima Mernissi è stata a sua volta testimone dei processi di decolonizzazione[15] che hanno portato all'indipendenza[16], alla creazione del regno

---

[15] Ricordo che il Marocco durante il XIX secolo ha subito la dominazione spagnola, inglese e francese e, agli inizi del XX secolo, anche tedesca. Con la conferenza d'Algesiras (7 aprile 1906), il Marocco fu posto sotto il controllo internazionale. La convenzione di Fez del 30 marzo 1912 impose il protettorato francese e ratificò l'assegnazione di una parte della zona nord (Rif) e della zona sud (Ifni, Tarfaya) alla Spagna. Lo statuto della zona internazionale di Tangeri fu regolato con le convenzioni di Parigi del 1923 e del 1928. Nell'immediato primo dopoguerra il regime di protettorato fu sostituito con quello dell'amministrazione diretta. Il sultano, scelto direttamente da Parigi, ebbe infatti solo poteri in materia religiosa. Per un approfondimento si veda Biancamaria Scarcia Amoretti, *Il mondo musulmano. Quindici secoli di storia*, Roma, Carocci, 1998, p. 195 e la voce "Marocco" in Rizzoli Larousse, *Enciclopedia Multimediale*, Milano, 1998.

del Marocco (agosto 1957), alla fondazione nel 1959 da parte di Ben Barka dell'Unione nazionale delle forze popolari (UNFP), in opposizione al partito di maggioranza, l'Istiqlal, ostile alla monarchia e favorevole a una trasformazione radicale del paese. Dopo la morte del re Muhammad V (1961), la scrittrice ha seguito dall'estero il rapido deteriorarsi della situazione politica interna. Il successore del defunto monarca, suo figlio Hasan II, sciolse infatti l'Istiqlal, creò un partito filomonarchico (Fronte per la difesa delle istituzioni costituzionali, FDIC), indisse le elezioni politiche generali (primavera 1963), procedette con numerosi arresti e processi per alto tradimento di personalità dell'UNFP che scatenarono violenti disordini sociali (Casablanca, 23 marzo 1965) e portarono il nuovo monarca a decretare lo stato d'emergenza, sospendere le garanzie costituzionali, assumere pieni poteri (7 giugno 1965) e instaurare un clima di tensione e di repressione che durò fino alla sua morte. Negli anni Ottanta, dopo aver completato la propria formazione in Europa e negli Stati Uniti, la Mernissi rientrò in Marocco per poter concretamente contribuire allo sviluppo del suo paese, ma solo dopo il 1999, con l'ascesa al trono di Muhammad VI, potè intensificare la sua attività politica e sociale. Il giovane re diede infatti chiari segnali di apertura verso la democrazia e la modernità, cercando di rimuovere gli orrori del passato attraverso il riesame, grazie alla Commissione per l'equità e la riconciliazione, di ventidue mila casi di tortura, sparizioni, processi arbitrari e manifestando la volontà di migliorare la condizione della donna. Grazie al nuovo clima politico, la Mernissi fu perciò in grado di dar vita a nuovi progetti, ad esempio a "Caravane Civique", un'organizzazione che dal 2000 anima *workshop* in zone periferiche del paese, con professionisti della comunicazione che, entrando in contatto con gli aderenti alle molte, minuscole e spesso finanziariamente inesistenti, organizzazioni non governative (ONG) marocchine, danno vita ad "uno spazio associativo che, come lo spazio artigianale delle medine di un tempo, diventa un luogo dove la popolazione del quartiere può recarsi per impadronirsi delle tecniche e accedere ai saperi pratici di cui è carente;

[16] Il 3 marzo 1956, dietro l'incalzare degli avvenimenti, la Francia riconobbe al Marocco la piena indipendenza. Il 7 aprile il governo di Madrid rinunciò in favore del nuovo Stato ai territori sottoposti a protettorato spagnolo, salvo i presidi di Ifni e della zona sahariana. Il 29 ottobre, poi, gli Stati firmatari delle convenzioni di Parigi del 1923 e del 1928 decisero l'abolizione dello statuto internazionale di Tangeri, che divenne così provincia marocchina.

uno spazio di re-invenzione di una nuova identità che riconverte i riflessi della solidarietà tradizionale in una cittadinanza partecipata; dove è possibile aprirsi e informarsi pur immergendosi nel calore della comunità"[17]. Il 3 febbraio 2004 inoltre il Marocco ha approvato il nuovo codice di famiglia, la *Mudawwana*[18], che ha recepito la maggioranza delle richieste dell'associazione "Sinergie Civique", fondata dalla Mernissi[19]: innalzamento dell'età minima per contrarre matrimonio da 15 a 18 anni, inserimento di forti restrizioni alla poligamia e riconoscimento del diritto di divorzio anche alla donna.

Il particolare periodo nel quale le scrittrici si sono trovate a vivere ha inoltre influito sulla loro formazione scolastica. Esse hanno infatti potuto accedere, grazie alla modernità dei loro padri, alle scuole coloniali o, nel caso della Mernissi, aperte dai nazionalisti arabi sui modelli e i programmi didattici francesi, acquisendo in tal modo la cultura, i valori e la lingua dei colonizzatori: l'inglese e/o il francese.

È mia intenzione pertanto cercare di dimostrare come il comune contesto storico-sociale e un percorso scolastico analogo abbiano portato le scrittrici ad una letteratura che esprime la stessa forma di lotta e ad una scrittura che diventa fondativa delle loro stesse identità. Mi sforzerò infatti di sostenere che, attraverso i loro testi, esse decostruiscono il duplice sistema di segni imposto dai colonizzatori e dalla loro stessa società. Distruggono gli stereotipi costruiti dall'Occidente per giustificare la missione colonizzatrice sull'alterità "orientale"[20]

---

[17] http://www.festivaletteratura.it/archivio/schedaautore.php?autid=662.

[18] Già nel 1957 erano stati emanati i primi decreti alla base della stesura dell'attuale *Mudawwana*, il nuovo codice di famiglia, che, mantenendo fede al diritto tradizionale di scuola malikita, interpreta i dettami coranici in una serie organica di leggi volte alla tutela dei diritti delle donne marocchine. Per un approfondimento si veda Maria Domenica Ferrari, *Il nuovo codice di famiglia marocchino Mudawwana*, in "Dimensione Speranza", 8/3/2004.

[19] http://www.radicali.it/view.php?id=42577: "Il 90% delle nostre richieste è stata accolto dopo una lunga e faticosa lotta - assicura, Najia Elboudali, animatrice con la scrittrice Fatima Mernissi di "Sinergie Civique". [...] Abbiamo strappato una norma che offre alle donne la possibilità di dare la nazionalità marocchina ai figli avuti con stranieri. Abbiano organizzato marce e *sit-in* e abbiamo sconfitto le resistenze, religiose e politiche, di coloro che sostenevano l'assetto patriarcale".

[20] Il termine non va inteso in senso geografico, bensì come vocabolo utilizzato dalla tradizione culturale dell'imperialismo occidentale per identificare un'alterità resa generica. Essendo già stato impiegato da Chaucer, Mandeville, Shakespeare, Dryden, Pope e Byron, rimandava infatti ad una precisa costruzione culturale, morale e geografica ed evocava un sapere comune condiviso da tutto l'Occidente. Ed è proprio per questa ragione che ad esempio, il Ministro Balfour, insistette sul termine "orientale" nel suo discorso pronunciato il 13 giugno 1910 alla Camera dei Comuni, relativo ai problemi che l'Inghilterra si trovava a fronteggiare in Egitto. A sua volta Edward Said si ispirò allo stesso vocabolo per il titolo di una delle sue massime opere: *Orientalism*, nel quale il

e ne denunciano i processi di costruzione discorsiva. Rimettono in discussione i valori del patriarcato arabo-mussulmano e rendono palese l'arbitrarietà delle rapresentazioni del femminile. In tal modo rompono quella "violenza epistemica", secondo l'espressione della Spivak, operata sia dall'Occidente sia dall'Oriente e diventano perciò soggetti attivi di produzione del sapere[21]. La loro scrittura, a mio avviso, capovolge infatti i punti di vista, evidenzia i paradossi, cancella i luoghi comuni, rovescia i ruoli, mostra una resistenza attiva alla sudditanza maschile e alle norme giuridiche dei rispettivi stati. Ancora oggi infatti la donna mussulmana è riconosciuta dalle leggi vigenti più come oggetto che come soggetto giuridico. Ciò non significa però che alla codificazione dell'"oggetto" donna non venga data importanza, bensì che i codici di famiglia riconoscono un'identità femminile solo in relazione alle coordinate che le sono proprie in quanto membro di un gruppo familiare. È infatti l'appartenenza comunitaria che connota lo stato giuridico della donna, che è definita moglie o madre in rapporto al matrimonio[22], al divorzio[23] o

---

noto intellettuale, spiegò come l'Oriente fosse uno dei più radicati simboli del Diverso, un'invenzione dell'Occidente, che, sin dall'antichità, lo aveva connotato come luogo di affascinanti, misteriose e sensuali avventure. Secondo Said infatti le nozioni di orientale e di orientalismo furono generate dalla cultura europea per meglio giustificare i processi di colonializzazione. A tal fine il termine "orientalismo" fu inteso come: "the corporate institution for dealing with the Orient - dealing with it by making statements about it, authorizing views of it, describing it, by teaching it, settling it, ruling it: in short, Orientalism as a Western style for dominating, restructuring, and having authority over the Oriente. In altre parole, Said parlò di orientalismo come modo occidentale per esercitare la propria influenza e il proprio predominio sull'"Oriente" che diventò per l'Occidente "a sort of surrogate and even underground self". Si veda Edward Wadie Said, *Orientalism*, Penguin Books, 1995, p. 3.

[21] Gayatri Chakravorty Spivak, *Death of a Discipline*, New York, Columbia University Press, 2003, traduzione italianadi Lucia Gunella, *Morte di una disciplina*, Roma, Meltemi editore, 2003. In *Morte di una disciplina* la Spivak propone di passare dalla visione dell'altro, soggetto subordinato e forzatamente inferiore, alla considerazione dell'alterità in quanto produttrice di un sapere in grado di rimettere in discussione i valori e le rappresentazioni dell'Occidente, immaginandoci insieme all'altro in un processo comune di coesistenza, in una collettività intesa in modo nuovo capace di elaborare nuovi concetti di identità. A tal fine sostiene la necessità di focalizzare l'attenzione sulle "aree marginali", sulle loro produzioni letterarie e sul complesso problema della lingua, che diventa perciò un'importante chiave di comprensione. La Spivak è infatti consapevole che le lingue e le culture sono sempre più ibride, per cui suggerisce di abbandonare il tradizionale modello di produzione del sapere e sconfiggere la "violenza epistemica", ovvero "la rottura violenta operata sul sistema di segni, di valori, sulle rappresentazioni del mondo, sulla cultura, sull'organizzazione della vita e della società delle ex colonie, oggi, non a caso, il sud del mondo".

[22] Nelle società mussulmane, il matrimonio è l'unione di due esseri e di due famiglie. La donna mussulmana mantiene il legame con la famiglia d'origine e non prende mai il nome del marito. Nella legge islamica, trasfusa nel diritto di famiglia dei principali paesi nord africani, essendo il matrimonio un evento che coinvolge il gruppo famiglia e non solo due individui, la donna non può decidere di sposarsi senza il consenso del proprio tutore (*Walī*), solitamente il padre, ovvero colui che, sulla carta provvede al suo mantenimento. Dalla donna ci si aspetta inoltre che adempia alla sua funzione procreatrice, di conseguenza non può rifiutare al marito il suo "legittimo" desiderio di

all'affidamento dei figli; sorella o parente in rapporto all'eredità e alla divisione del patrimonio. Ancora oggi le società arabe infatti riconoscono soprattutto il tradizionale ruolo di educatrice della donna e pertanto le affidano il compito di tramandare quei valori che hanno fatto di lei più un oggetto che un soggetto sociale. All'interno di questo contesto, le scrittrici rappresentano, a mio parere, un'eccezione. Il momento storico, che ha favorito il loro accesso attraverso la scuola, alla lingua coloniale e ai valori dell'Occidente, ha infatti determinato il formarsi di identità in bilico fra il riferimento ai modelli tradizionali e religiosi, trasmessi oralmente alle scrittrici dalle madri e l'attrazione verso quelli moderni e occidentali. Le scrittrici si caratterizzano infatti per un'identità lacerata fra tradizione e modernità, lecito e illecito, valorizzazione dell'individuo e riconoscimento esclusivo del gruppo come unico soggetto sociale, riproduzione e produzione. Ne consegue che la loro scrittura da una parte denuncia e si oppone all'atteggiamento auto-conservativo del patriarcato islamico, dall'altra si interroga sul destino della donna, sulle conseguenze della sua rivolta ad una tradizione che mira a limitare la sua funzione esclusivamente a quella riproduttiva e sui rischi di un eccessivo adeguamento ai canoni occidentali. I loro testi tentano pertanto di individuare e tracciare un nuovo possibile cammino innanzitutto per se stesse e più in generale per il mondo femminile mussulmano, affermando un modello di donna che, armonizzando tradizione e modernità, vita privata e impegno pubblico, pur nel rispetto dei tabù culturali e della dignità islamica, si configura come alternativo sia a quello proposto dalla società mussulmana, sia a quello occidentale. Avanzerò perciò l'ipotesi che la loro scrittura esprime e registra il processo di formazione di identità che non identificandosi né con la cultura dei

---

una numerosa discendenza. Sull'argomento si veda: Malise Ruthven, *Islām*, Einaudi Tascabili, pp. 90 - 91.

[23] Anche il divorzio, come il matrimonio, è un evento che coinvolge le famiglie di provenienza: lasciare la moglie o il marito, significa ritornare nella propria famiglia. Una tradizione del Profeta afferma che "il divorzio, tra le cose permesse, è la più detestata da Dio". È perciò una scelta grave sia per l'uomo che per la donna e deve essere giustificata. Purtroppo i casi di divorzio, di *ṭalāq* secondo il termine arabo, rivelano da parte degli uomini esagerazioni con trattamenti assolutamente discriminatori e disumani nei confronti della sposa sia sul piano giuridico che su quello fisico. Inoltre, le strutture sociali e familiari delle società mussulmane subiscono gravi disfunzioni a causa della povertà, delle condizioni di vita, delle famiglie smembrate e spesso in casi di separazione, la donna si ritrova sola, isolata, con a carico molti bambini. Per tutelarsi una donna può esigere che i suoi diritti riguardo alla separazione vengano chiaramente stipulati nel contratto di matrimonio. Evita così interpretazioni estese o l'applicazione specifica di una scuola di diritto che potrebbe, in una data situazione, essere più restrittiva di un'altra. Sull'argomento si veda: Malise Ruthven, *Islām*, *cit*., p. 90 - 104.

colonizzatori, né con quella araba, danno luogo, pur nel rispetto delle diverse personalità delle autrici, a nuove modalità comunicative che sconvolgono il rapporto autore-testo-lettore, scardinano la nozione di lettore "implicito" o di lettore "modello"[24] e propongono come unica relazione densa di significato quella di autore-testo-lingua. Le scrittrici destabilizzano infatti, a mio parere, gli "orizzonti di attesa del lettore". Scrivono in francese e/o in inglese[25], poichè la lingua altra, come sostiene Huughe, accecando gli arabi che non la padroneggiano[26], permette loro di esprimere ed indagare il loro essere donne, arabe, mussulmane, scrittrici, liberandosi della doppia oppressione subita dall'uomo bianco e dal pariarcato mussulmano. Le autrici, però consapevoli dell'importanza del linguaggio, operano su di esso, trasformando, ibridando, adattando alla loro sensibilità e alle loro esigenze espressive quella lingua, un tempo violentemente imposta, e oggi strumento di indagine e di affermazione identitaria, attraverso la quale producono nuovi significati. La loro scrittura

---

[24] Gli anni Settanta registrarono nell'ambito della critica letteraria la diffusione delle teorie della ricezione che focalizzavano la loro attenzione sul lettore a discapito del testo e dell'autore. Negli Stati Uniti, a fianco del decostruzionismo, che già nel decennio precedente aveva stabilito la morte dell'autore, si sviluppò all'interno del *reader-response criticism*, un indirizzo critico, il cui principale rappresentante Stanley Fish, sosteneva che è il lettore a creare il testo tramite le proprie strategie interpretative. In Germania la Scuola di Costanza offrì il suo contributo all'acceso dibattito critico-letterario grazie al saggio *Paradigmewechsel in der Litteraturwissenchaf* (*Linguistiche Berichte*, 1969) di Hans Robert Jauss. Lo studioso, introducendo i termini di "ricezione" ed "efficacia", sosteneva la necessità di un rinnovamento della critica letteraria, la cui crisi era dovuta alla mancata attenzione per la prospettiva dei lettori. La sua teoria spostava quindi l'analisi dalla coppia testo-autore alla coppia testo-lettore e individuava nel lettore un soggetto portatore di un "orizzonte d'attesa" modellato dalle opere del passato, dai generi letterari e dalle regole tecniche ad essi legate, un "orizzonte d'attesa" determinante nel rapporto fra opera e lettore e che concedeva a quest'ultimo una notevole libertà d'interpretazione dello scritto letterario. Nel 1976 un altro rappresentante della Scuola di Costanza, Wolfang Iser, in *Der Act des Lesens*, elaborò a sua volta una particolare teoria della ricezione. Anziché di "ricezione" Iser parlò di "risposta" e introdusse il concetto di lettore "implicito", definito come colui al quale l'opera si indirizza e al quale fornisce gli stimoli a cui è chiamato a rispondere. Per Iser il significato dell'opera letteraria derivava dall'"interazione" tra testo e lettore, pertanto esso era sempre vincolato al testo, ma al tempo stesso mutevole ad ogni lettura. Allo studio della "cooperazione" del lettore contribuì in ambito italiano Umberto Eco che al lettore "implicito" di Iser sostituì il lettore "modello", previsto dal discorso testuale sin dalle sue prime righe e indispensabile per la realizzazione degli effetti della narrazione. Si veda: Umberto Eco, *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi,* Bompiani, Milano, 1979, pp. 56 - 62 e Francesco Muzzioli, *Le teorie della critica letteraria*, Roma, Carrocci, 2003, p. 185.

[25] Assia Djebar ha scelto il francese come lingua letteraria, Leila Ahmed l'inglese, Fatima Mernissi scrive sia in inglese sia in francese, Nawal El-Saadawi afferma di essere ritornata ad una scrittura in arabo, tradotta in inglese dal marito Sherif Hetata. *Woman at Point Zero* fu infatti pubblicato in arabo nel 1975 e solo nel 1983 in inglese. *A Daughter of Isis* e *Walking through Fire* sono stati invece solo editi nella traduzione inglese del marito.

[26] Anna Rocca*, Assia Djebar, le corps invisible. Voir sans être vue*, L'Harmattan, Paris, 2004, p. 34.

mescola così idiomi e culture in modo imprevedibile creando nuovi generi, forme, strutture e stili insoliti nella letteratura occidentale.

Pertanto, nel presente lavoro mi propongo di:

1. analizzare, nel capitolo primo della prima parte, il ruolo della donna in quanto custode della tradizione orale e della storia della comunità, mettendo in evidenza come ancor oggi le società arabe nord africane, pur traendo i propri valori da una cultura chirografica che fa capo al Corano, siano ancora fortemente legate alla tradizione orale preislamica e, in quanto comunità ad oralità primaria, continuino ad attribuire un potere particolare, addirittura magico, alle parole;

2. ricostruire, nel capitolo secondo della prima parte, il contesto sociale in cui le scrittrici nascono e si formano, evidenziando il peso dell'oralità femminile e della contrapposizione fra arabo-scuola coranica e lingua-scuola dei colonizzatori sul loro processo di formazione identitario;

3. concentrarmi, nel capitolo primo della seconda parte, sulle motivazioni che inducono le donne-arabe mussulmane a scrivere. Condividendo infatti l'opinione di Serge Gruzinski, che afferma che lo scrittore postcoloniale è alla continua ricerca di un'identità in formazione che si definisce solo attraverso la scrittura[27], mi sforzerò di dimostrare che scrivere significa per la donna araba-mussulmana conquistare uno spazio di libertà e di trasgressione, abbattere i tabù culturali e cimentarsi con una scrittura, spesso velata, ma sempre manifestazione di un "io" narrante che si costruisce nella lingua. Partendo infatti dalle considerazioni di Catherine Belsey[28], per la quale acquisendo una lingua madre si apprende anche l'insieme di valori di cui la stessa è portatrice al punto da

---

[27] Serge Gruzinski, *La pensée métisse*, Fayard, París, 1999, p. 25: "L'écrivain postcolonial est irrémédiablement, à travers la pratique du métissage textuel, à la recherche d'une identité en construction. Il s'inscrit aussi dans la civilisation de l'universel qui veut que les problèmes d'identité soient souvent multiples et s'enracinent dans une multitude de faisceaux culturels et linguistiques. L'écrivain postcolonial devient dans cette perspective un écrivain tout court qui crée. Il peut s'agir dans certains cas d'interférences linguistiques ou bien d'insertions et de collages. En se penchant sur un corpus de romans, on observe ce procédé d'écriture".

[28] Catherine Belsey, *Critical Practice*, London e New York, Routledge, seconda edizione, 2002, pp. 39 - 40.

affermare che "language in an important sense speaks us"[29], avanzerò l'ipotesi che le scrittrici, attraverso la lingua coloniale acquisiscono anche l'insieme di valori ad essa legato che permette loro di identificare e analizzare criticamente, grazie al confronto con la loro cultura, il sistema di significati, che secondo la Belsey è sempre socialmente costruito e reso funzionale alle diverse forme di organizzazioni sociali in modo da naturalizzare e universalizzare attitudini, comportamenti e modi di essere che non sono, in realtà, né naturali né universali. Avanzerò pertanto l'ipotesi che la distanza garantita da francese e/o inglese permette alle scrittrici di comprendere i meccanismi con cui "language speaks us" e di conseguenza di superare la costruzione sociale del significato di segni, legata all'ideologia fortemente patriarcale delle società mussulmane, e di decostruire il suddetto sistema dall'interno denunciandone la non naturalezza, la non universalità e la non inalterabilità;

4. analizzare nel capitolo secondo della seconda parte i romanzi *Les Alouettes naïves* e il *Quatuor Algérien*[30] di Assia Djebar e *Memoirs of a Woman Doctor* e *Woman at Point Zero* ovvero *Firdaus* di Nawal El-Saadawi. L'intento è quello di esplorare l'ambito del romanzo che, a mio avviso, nel contesto nord africano trova uno spazio privilegiato in cui attuare alcune delle sue istanze fondamentali fra cui quella di mantenere vivo il legame con le narrazioni orali e di riprodurre lo sguardo femminile da dietro il velo o la *mashrabiyya*[31], permettendo alla donna di uscire allo scoperto, di esplorare se stessa e il mondo, pur rispettando quel protocollo e conservando intatto quel pudore tanto importante nella tradizione islamica.

Avanzerò inoltre l'ipotesi che la ricerca della memoria, delle origini e l'affermazione di un nuovo concetto di identità femminile, trasformino il genere del romanzo contaminandolo spesso con l'autobiografia, dando così luogo a testi difficilmente riconducibili alla tradizionale divisione in generi e difficilmente catalogabili secondo le teorie e definizioni europee. A mio avviso infatti le opere

---

[29] *Ibid*., p. 41. L'autrice sostiene che "in learning its native language the child learns a set of differentiating concepts which identify not given entities but socially constructed meaning. Language in an important sense speaks us".

[30] Il *Quatuor Algérien* è un progetto narrativo in cui trovano posto: *L'Amour, la fantasia* (1985), *Ombre sultane* (1987) e *Vaste est la prison* (1995).

[31] *Mašrabiyya*: balcone ricoperto da una fitta grata di legno che permette di vedere senza essere visti dall'esterno.

delle scrittrici si caratterizzano per la costante e contemporanea presenza di più generi, più voci, più registri linguistici e di un "io" parlante "ibrido" che si esprime in una lingua acquisita e subita, veicolando una cultura ed un immaginario legati alla lingua madre; opere, quindi, che sebbene scritte nella lingua dei colonizzatori, riproducono la struttura dell'autobiografia della letteratura araba classica, caratterizzata:

1. dall'ansia, dall'esitazione e dal pudore dello scrittore di rendere pubblica la propria vita e quindi dalla necessità di velarla;

2. dalla necessità di rispettare i vincoli di sangue e quindi di dover obbligatoriamente stabilire una connessione fra storia personale e genealogica;

3. dal ricorso a passaggi lirici per esprimere la delicata sfera dei sentimenti, proscritta nella cultura araba dai tabù e quindi mai trattata direttamente o in prima persona.

Tenterò pertanto di sostenere che i romanzi delle scrittrici si collocano fra le culture, fra le lingue, fra oralità e scrittura, fra il reale e la *fiction* o meglio, ai margini di tutto ciò, come ben esprime Assia Djebar quando afferma di scrivere ai margini di più lingue, di situarsi in una terra di nessuno, in una fertile palude, nell'area nervosa, dolorosa e misteriosa della lingua[32].

[32] Assia Djebar, *Ces voix qui m'assiègent ... en marge de ma francophonie*, Paris, Albin Michel, 1966, p. 30: "Rester sur les marges d'une, de deux ou trois langues, frôler ainsi le hors-champ de la langue et de sa chair, c'est évidemment un terrain-frontière, hasardeux, peut-être marécageux et peu sûr, plutôt une zone changeante et fertile, ou un *no man's land*, ou ... En tous cas, c'est ce qui sépare, ce qui lie et divise à la fois, dans chaque langue, l'écrit et l'oral. Entre-deux-langue, pour un écrivain ne pouvant être autrement qu'écrivain, c'est se placer dans l'aire nerveuse, énervée, désénervée, douloureuse et mystérieuse de toute langue: situation souvent fréquente pour les écrivains ex-colonisés, des terres de l'Empire français, anglais, espagnol, hollandais ou portugais d'hier ...".

Parte prima: L’oralità e l’identità

1. La cultura orale nella società araba

1.1. Cenni introduttivi

Il linguaggio, come è noto, permette non solo la comunicazione, ma soprattutto la trasmissione dell'esperienza e del sapere da una generazione all'altra. Permette in altri termini il fissarsi di una cultura a oralità primaria fondata sulla memoria, nella quale la storia, gli usi e i costumi, le tradizioni, le regole sociali, si tramandano verbalmente e nella quale l'oralità diventa arte del narrare ed insieme di tutte le testimonianze trasmesse, da un popolo sul suo passato, attraverso la parola: poesie, favole, canzoni, proverbi, detti, leggende, fatti storici raccontati oppure cantati all'interno della comunità. Ricordare che esistono culture a oralità primaria significa ripensare i modelli sociali e di organizzazione del pensiero[33].

Le culture orali primarie infatti vivono nello spazio di tempo della parola parlata. L'espressione si avvale di frasi paratattiche anziché ipotattiche. In altri termini essa è basata non su di una sintassi complessa costruita con subordinate bensì su semplici frasi coordinate che aiutano la memorizzazione e la ripetizione avvalendosi dell'antitesi, dell'assonanza, dell'allitterazione e di temi standardizzati e ricorrenti[34].

A differenza della scrittura, che separa colui che scrive dallo scritto, permettendo quella distanza che garantisce l'oggettività, la comunicazione orale è invece enfatica e partecipativa e domanda un continuo scambio e una costante iterazione intellettuale e verbale fra narratore e ascoltatori[35]. Ed è per questa ragione che il tono è spesso agonistico. La comunicazione orale, nel quotidiano,

---

[33] Walter Jackson Ong, *Orality and Literacy. The Technologizing of the Word*, London and N.Y., Methuen 1982, trad. it. *Oralità e scrittura. Le tecnologie della parola*, a cura di A. Calanchi, Bologna, Il Mulino, 1986, p. 33. Ong scrive: "In an oral culture, restriction of words to sound determines not only modes of expression but also thought processes".
[34] *Ibid.*, pp. 34 - 35.
[35] *Ibid.*, pp. 45 - 46. Ong sostiene infatti che "For an oral culture learning or knowing means achieving close, empathetic, communal identification with the known (Havelock 1963, pp. 145-6), 'getting with it'. Writing separates the knower from the known and thus sets up conditions for 'objectivity', in the sense of personal disengagement or distancing".

diventa infatti strumento di lotta verbale e intellettuale[36]. Il discorso orale ricorre inoltre alla ridondanza e alla ripetizione, che aiutano a focalizzare i concetti e a mantenere il filo del ragionamento[37]. Non è mai solo verbale, ma rappresenta uno stile di vita verbomotorio, che coinvolge il corpo intero dell'individuo in particolare il senso dell'udito, che unifica ed armonizza senza violare l'interiorità [38] . Poiché "interiority and harmony are characteristics of human consciousness", in un'economia verbale dominata dal suono, anche la percezione del cosmo è diversa e l'uomo ne è il centro, ponendosi come ombelico del mondo[39].

La cultura orale primaria non si basa su concetti astratti, bensì su situazioni di vita concrete ed in tal senso è vicina ed esprime l'esperienza umana.

Il sistema della memoria, inoltre, è omeostatico, ovvero elimina le memorie che non hanno più rilievo (o sono scomode) per il presente.

La società in cui domina la cultura orale primaria è tendenzialmente chiusa, conservatrice e tradizionale. L'innovazione non è favorita e questo perché la conoscenza è raggiunta ed accumulata con grande difficoltà. I depositari e i custodi della memoria collettiva sono gli anziani che godono di grande rispetto, essendo, coloro che, forgiati dall'esperienza della vita, la interpretano e la trasmettono. A tale proposito, lo scrittore maliano Amadou Hampaté Bâ afferma che "in Africa quando muore un anziano è una biblioteca che brucia"[40] e Assia Djebar, parlando di Oum Fadl, moglie di Abbas, zio paterno di Maometto, ricorda come essa fosse considerata una prima memoria per i mussulmani, la depositaria di un passato recente ma intenso, vissuto in prima persona, in qualità di madre di Fadl, colui che seppellì il Profeta e di Abdallah, uno dei più celebri commentatori del Corano[41].

---

[36] *Ibid.*, pp. 43 - 44.
[37] *Ibid.,* pp. 40 - 41.
[38] *Ibid.*, p. 71.
[39] *Ibid.*, p. 73. A tale proposito Ong sostiene che nelle culture orali "[...] the phenomenology of sound enters deeply into human beings' feel for existence, as possessed by the spoken word. For the way in which the word is experienced is always momentous in psychic life. The centering aspect of sound [...] affects man's sense of the cosmos. For oral cultures, the cosmos is an ongoing event with man at its center. Man is the *umbilicus mundi*, the navel of the world".
[40] http://www.missioni-africane.org/index/deserto/intro.htm.
[41] Assia Djebar*, Loin de Médine*, Paris, Albin Michel, 1991, p. 55.

La scrittura e ancor più la stampa, archiviando il bene prezioso della conoscenza al di fuori della mente, hanno ridotto il ruolo degli anziani[42]. La mente, così liberata dall'assillo della memorizzazione, può sviluppare nuove e diverse direzioni di pensiero, originando una nuova idea di uomo, che emerge con chiarezza, secondo Ong, negli studi sul passaggio dal mondo dell'oralità a quello della scrittura. L'uomo orale è l'uomo naturale, integrale, vero; l'uomo alfabetico è l'uomo della distanza, dell'analisi razionale, della frammentazione.

1.2. Oralità e scrittura religiosa

Separando l'emittente dall'enunciato, la scrittura causa un grande cambiamento sociale, modificando i rapporti umani e i processi cognitivi[43]. Goody afferma che "writing allows a pattern of thought not possible with silent thoughts or spoken language[44]". Nella società orale infatti le conoscenze pratiche sono trasmesse attraverso l'apprendistato o la famiglia e l'apprendimento è basato sull'ascolto, sull'osservazione e sull'imitazione. La comunicazione orale è diretta, contestuale, totalmente coinvolgente. Con l'introduzione della scrittura diventa indiretta, decontestualizzata, analitica, razionale, permettendo lo sviluppo del pensiero astratto, affievolendo il predominio della memoria, surrogata dalle memorie artificiali in cui si archivia il sapere e la storia della comunità. Con la scrittura gli individui si emancipano dal contesto entro cui avviene la comunicazione orale. All'interazione personale si sostituisce un dialogo a distanza

---

[42] Walter Jackson Ong, *cit.,* p. 41: "Since in a primary oral culture conceptualized knowledge that is not repeated aloud soon vanishes, oral societies must invest great energy in saying over and over again what has been learned arduously over the ages. This need establishes a highly traditionalist or conservative set of mind that with good reason inhibits intellectual experimentation. Knowledge is hard to come by and precious, and society regards highly those wise old men and women who specialize in conserving it, who know and can tell the stories of the days of old. By storing knowledge outside the mind, writing, and even more, print downgrade the figures of the wise old man and the wise old woman, repeaters of the past, in favor of younger discoverers of something new".

[43] Pierre Lévy, *Il virtuale*, Cortina, 1997, Milano, p. 28. A tale proposito Lévy scrive: "Quasi sempre una tecnologia intellettuale esteriorizza, oggettivizza, virtualizza una funzione cognitiva, un'attività mentale. In tal modo essa riorganizza l'economia e l'ecologia intellettuale nel suo insieme e modifica di rimando la funzione cognitiva che avrebbe dovuto limitarsi ad assistere o rafforzare, come attestano i rapporti tra scrittura (tecnologia intellettuale) e memoria (funzione cognitiva)". Si veda inoltre Rosalind Thomas, *Literacy and orality in ancient Greece*, Cambridge University Press, Cambridge, England, 1992 e Jack Goody, *The power of the written tradition*, Smithsonian Instution Press Washington, D.C., 2000.

[44] Jack Goody, *The power ..., cit.,* p. 149.

da solo (lo scrittore) a solo (il lettore). Il testo scritto permette l'analisi retrospettiva, l'uso flessibile dei messaggi di cui facilita anche la circolazione. L'interiorizzazione della scrittura e la conseguente razionalizzazione che essa implica portano all'affermarsi del concetto di "io", possibile solo nel momento in cui il linguaggio si separa visivamente dalla persona[45]. Aumentando sensibilmente la parte di esplicito la scrittura favorisce pertanto una cultura dell'analisi, dell'argomentazione e dell'individualizzazione, permette la nascita della filosofia, della scienza, dell'etica e facilita il fondarsi delle religioni, fra cui quella islamica[46] che trova la sua forza divulgativa soprattutto nella presenza del testo sacro. I valori della società mussulmana hanno quindi la loro prima fonte nel Corano, fissato per iscritto, in una versione unitaria, dal califfo 'Uṯmān, per evitare la perdita della memoria e la deformazione del messaggio a seguito dell'espansione della religione. Il primo *corpus* definitivo del libro sacro non comprendeva molti segni diacritici, fra cui le vocali brevi, aggiunte probabilmente prima dell'anno 728, al fine di definire la grafia completa del testo[47]. I mussulmani hanno sempre ritenuto intraducibile il Corano. In quanto rivelazione divina lo considerano un vettore d'energia e di spiritualità che li collega a Dio, ed agisce direttamente sulla triade cognitiva umana: vista (forma della lettera), intelletto (valore numerico), udito (nome e suono della consonante). Essi sono convinti che la forma delle lettere influisca in modo sublimale sulla vista di chi le osserva, suggerendo particolari associazioni simboliche, capaci di arricchire la sfera d'azione spirituale e psichica. Ogni lettera è quindi considerata un *mandala*, una forma capace di guidare l'attenzione di chi medita su di essa verso il centro dell'essere e della coscienza, verso quello stato di riposo e di silenzio dal quale proviene l'illuminazione spirituale. Credono inoltre che il valore numerico delle consonanti, dall'uno al mille, descriva in modo esatto l'entità della vibrazione della pronuncia delle stesse. Ogni numero è inoltre dotato di un suo carattere

---

[45] Per un approfondimento si veda Eric Havelock, *Preface to Plato*, Cambridge, MA: Belknap Press, 1963.

[46] Walter Jackson Ong, *cit.*, p. 105. Ong, dopo aver citato l'espressione "the knower from the known" (Havelock 1963) ed aver sottolineato gli effetti della separazione fra emittente ed enunciato, conclude il proprio paragrafo affermando che "Writing makes possible the great introspective religious traditions such as Buddhism, Judaism, Christianity, and Islam. All these have sacred texts".

[47] Per un approfondimento si veda Nadia Anghelescu, *Linguaggio e cultura nella civiltà araba*, Torino, Silvia Zamorani editore, 1993, pp. 17 - 24.

distinto ed è depositario di una particolare forza spirituale che ha la funzione di unificare la parte matematica e astratta della mente a quella più legata a immagini e simboli. Infine i mussulmani ritengono che i nomi delle lettere del loro alfabeto racchiudano direttive e insegnamenti di vario tipo e che il loro suono abbia un potere mantrico, se cantato o intonato durante la meditazione o la preghiera, non a caso, uno dei cinque pilastri dell'Islam, obbligatoria quattro volte al giorno.

L'importanza attribuita all'alfabeto e al testo sacro spiegano l'enorme diffusione dell'arte calligrafica nel mondo islamico. Le lettere arabe sostituiscono infatti la rappresentazione figurativa nelle moschee e sono presenti in ogni casa mussulmana dove i quadri, con trascrizioni di sure diventano strumenti di meditazione. L'arte calligrafa nasce infatti grazie all'Islam e si sviluppa con esso e ancora oggi sono diffusissimi i corsi per imparare a disegnare o ad incidere le sacre lettere[48]. Inoltre il Corano è studiato in apposite scuole che insegnano la giusta fonetica e intonazione affinché il testo, correttamente letto, si trasformi in mantra. I suoi versetti, considerati miracolosi, sono spesso recitati anche in occasioni "profane"[49] o in situazioni di pericolo e paura quando i credenti si aggrappano soprattutto alla *fātiha* ovvero l'Aprente, la prima sura del Corano.

La Djebar ad esempio sottolinea spesso la sua abitudine di recitare la *fātiha*. Nel romanzo *Vaste est la prison*, narrando di una sua passione amorosa, ricorda come si fosse affidata alla preghiera per dominare un comportamento istintivo inopportuno[50]. E sempre nello stesso libro, rammenta come la madre, preoccupata

---

[48] Ralf Elger, *Piccolo Dizionario dell'islam*, Torino, Einaudi tascabili, 2002, p. 60. Il dizionario dedica molto spazio alla voce "calligrafia", "considerata la regina delle arti, l'arte per eccellenza. La sua invenzione è attribuita al cugino e genero del Profeta Maometto, ᶜAlī ibn Abī Ṭālib. [...] e a quanto pare il suo impiego risale agli albori della civiltà islamica, quando era usata per le iscrizioni ufficiali e le copie manoscritte del Corano. All'inizio del secolo XI esistevano sei stili di scrittura [...]. Tuttavia è necessaria una distinzione tra la scrittura lapidaria, in genere caratterizzata dallo stile cufico, e quella corsiva, [...]. Anche in seguito il carattere cufico continuò ad essere considerato il "carattere sacro" per eccellenza e spesso nelle moschee fu usato per la realizzazione delle iscrizioni tratte dal Corano".

[49] Nadia Anghelescu, *cit.*, p. 24. L'autrice constata che: "anche ai giorni nostri le sura del Corano sono sulle labbra dei Musulmani non solo in occasione delle feste religiose e di qualche cerimonia familiare, ma anche, com'è stato osservato, in occasioni "profane", quali per esempio l'inaugurazione di un negozio [...], o quando il Musulmano è preoccupato per una persona cara (ad alcune sure s'attribuisce persino una sorta di valore magico)".

[50] Assia Djebar*, Vaste est la prison,* Paris, Albin Michel, 1995, pp. 43 - 44: "Par trois fois, je prononçai le nom d'Allah. Le soir même descendant l'escalier et parvenant au sixième étage, je constatai, presque malgré moi, que le bureau de l'Aimé [l'uomo di cui Assia Djebar si è innamorata] restait allumé dans ce hall déserté. Je me fige face au mur, plongée soudain dans le noir. Je pose mon front contre le mur froid, je récite de bout en bout la fatiha, cette fois,

per le sorti dell'unico figlio maschio, dato per disperso, abbia trovato la tranquillità nella recita della *fātiha*[51].

Inoltre, nel terzo capitolo di *Loin de Médine*, in *Les voyageuses,* la scrittrice introduce Oum Keltoum [52] la protagonista del primo racconto intitolato *La fugueuse d'hier*. Oum Keltoum è un'adolescente convertitasi segretamente all'Islam che abbandona la casa paterna, in cui tutti i maschi sono nemici del Profeta, per raggiungere Medina e porsi sotto la protezione di Maometto. Trovandosi nel buio e nella solitudine della notte, sentendosi invasa dal panico, trova conforto e coraggio nella *fātiha*[53].

Potrei fornire ulteriori esempi appartenenti a testi di altri autori. Il primo si riferisce al libro *Mayada, Daughter of Iraq: One Woman's Survival Under Saddam Hussein* di Jean Sasson. La scrittrice descrive la prigionia di Mayada, giornalista e donna d'affari, accusata ingiustamente dal regime di Saddam Hussein e incarcerata nel 1999 con altre diciassette donne. La Sasson trascrive gli eventi della vita di queste vittime, da loro a turno raccontati per esorcizzare l'esperienza delle torture a cui erano sovente sottoposte e mantenere un contatto con la realtà e ricorda come l'amica avesse l'abitudine di recitare la *fātiha* per tranquillizzare le compagne di cella[54].

Il secondo esempio è tratto da *Il palazzo del desiderio* (1991), nel quale il premio Nobel Naghib Mahfuz sottolinea l'abitudine di recitare il Corano anche in occasioni profane, ad esempio per benedire le feste[55].

---

scrupuleusement: me prémunir contre un élan inconsidéré! De ma main tâtonnante, je retrouve l'interrupteur, je rallume; je soupire: "Enfin" et je pense, le coeur vidé: "Le danger est parti!"

[51] Assia Djebar*, Vaste...*, *cit.*, p. 180.

[52] Assia Djebar*, Loin ..., cit.*, pp. 309 - 310. È interessante notare come Assia Djebar presenti la protagonista secondo le modalità genealogiche consuete alla cultura araba: "Oum Keltoum bent Okba, épouse de Zubeir ibn el Awwam puis de Abderahmane ibn 'Auf puis de Amr ibn el 'Aç". Oum Keltoum, la madre di Keltoum (il suo primo figlio maschio) è a sua volta figlia di Okba, viene concessa in moglie a Zubeir figlio di el Awwam, successivamente a Abderahmane figlio di 'Auf ed infine a Amr ibn el 'Aç. La donna quindi è considerata solo in quanto madre, figlia e sposa.

[53] *Ibid.*, p. 160.

[54] Jean Sasson, *Mayada, Daughter of Iraq: One Woman's Survival Under Saddam Hussein***,** New York, New American Library, September 30, 2004, p. 233: "Youma, Youma, help me! Help me!" Not knowing what else to do, Mayada began to recite verses of the Fatiha, comforting verses from the Quran, in hopes of calming the dear girl. "In the Name of Allah, the Most Gracious, [...]".

[55] Naghib Mahfuz, *Il palazzo del desiderio - La trilogia del Cairo*, Tullio Pironti Editore, Napoli, 1991, p. 442: "Abbiamo iniziato la festa con la lettura di una sūra, a mo' di benedizione!", disse Husein Shaddād sorridendo. "Il Corano? Come è strano! [...]".

Pur traendo i propri valori da una cultura chirografica, la società araba non ha ancora oggi completamente interiorizzato la scrittura e conserva una modalità espressiva ed un tipo di pensiero fortemente legati all'oralità e pertanto basati su elementi formulari [56]. La cultura mussulmana nel suo insieme resta infatti intrinsecamente tributaria della tradizione orale preislamica e, come tutte le società ad oralità primaria, continua ad attribuire un potere particolare alle parole, dalla cui risonanza dipendono pensiero e azione. Basti pensare che ancora oggi, gli accordi hanno valore solo se pronunciati a voce alta davanti a testimoni e un documento firmato non è sufficiente a sostituire la testimonianza orale. Nella sfera religiosa i governi moderni non sono ancora riusciti a imporre il contratto scritto e in ambiente rurale, ad esempio, i matrimoni conclusi in modo tradizionale, con la semplice espressione del consenso davanti a testimoni, sono comunemente accettati anche se non convalidati da una autorità ufficiale.

1.3. Il potere della parola

Un'altra caratteristica della società araba, strettamente collegata all'oralità, riguarda l'importanza attribuita all'eloquenza. Gli arabi infatti apprezzano in modo particolare la "dizione solenne" e il linguaggio "ricco di sonorità non necessariamente" da comprendersi "nel senso usuale della parola, bensì nei suoi grandiosi, opprimenti significati" [57]. Una costante della mentalità araba, dal periodo detto della *ǧāhiliyyah*[58], ovvero dell'idolatria, dell'ignoranza che precede la Rivelazione, fino ai giorni nostri, è infatti proprio il gusto per l'arte oratoria. L'intera cultura araba è contrassegnata dalla ricerca della bella espressione, della forma, della sonorità, dell'enfasi, anche da parte di coloro che non padroneggiano la lingua letteraria o sono poco colti o addirittura analfabeti. Nadia Anghelescu, parlando del potere della parola, cita il celebre storico degli Arabi P. Hitti, che enfatizza come:

---

[56] Walter Jackson Ong, *cit.,* p. 26: "Many modern cultures that have known writing for centuries but have never fully interiorized it, such as Arabic culture and certain other Meditterranean cultures (e.g. Greek - Tannen 1980a) rely heavily on formulaic thought and expression still".
[57] Nadia Anghelescu, *cit.*, p. 24.
[58] *ǧāhiliyyah*: periodo che ha preceduto l'Islam in Arabia. Adonis, *Introduzione alla poetica araba*, Marietti, 1992, p. 3.

nessun popolo del mondo, forse, manifesta un'ammirazione così entusiastica per l'espressione letteraria ed è così commosso dalla parola detta o scritta, come gli Arabi. Quasi nessuna lingua sembra capace d'esercitare sulla mente dei propri utenti un'influenza così irresistibile come l'arabo. Il pubblico moderno di Bagdàd, di Damasco e del Cairo può entusiasmarsi al più alto grado alla recitazione di poesie, solo vagamente capite, e alla declamazione di discorsi in lingua classica, benché intesi solo parzialmente. Il ritmo, la musica, producono sugli uditori l'effetto di ciò ch'essi chiamano "magia permessa" (siḥr ḥalāl[59])[60].

Nel periodo preislamico gli arabi riconoscevano il proprio capo solo se, oltre a destreggiarsi con la spada, sapeva farlo anche con la lingua. Del resto vocaboli come *sayyid*, *amīr*, *qā'il*[61], sinonimi di capo, derivano da radici che hanno tutte il senso di "dire"[62].

L'arte della parola, sin dalla *ǧāhiliyyah*, trova la sua massima espressione nella poesia e spesso le gare poetiche decidevano le sorti delle guerre, come rammenta anche Assia Djebar, a testimonianza del pensiero di Ong sul tono agonistico delle culture ad oralità primaria. La scrittrice, ad esempio in *Loin de Médine*, cita come la tribù beduina dei Temim, dopo essersi dimostrata inferiore nella "joute poétique",[63] rispetto ai nemici mussulmani, abbia accettato la sconfitta e abbracciato senza esitazione la fede islamica. Il poeta ha pertanto sempre goduto di uno statuto privilegiato. A tale proposito Nadia Anghelescu nota come nella lingua araba "alla base della parola che denomina il "poeta" – *šāʿir* –, [vi sia] una radice[64] che si riferisce all'idea di "sapere", "conoscere" (il poeta è, in tal modo,

---

[59] Il vocabolo *siḥr* è infatti tradotto da "stregoneria, magia, incantesimo, malìa, sortilegio, fascino, seduzione (di una donna)". Il verbo di prima forma *saḥara* può essere reso con "stregare qn., qc.; ammaliare, affascinare, adescare, sedurre qn.; incantare, fare andare in estasi qn. (per la meraviglia)". Il poeta è quindi lo stregone che affascina ed ammalia (come una bella donna), ma la sua è una magia *ḥalāl* "lecita, legittima, permessa", pura come la carne macellata ritualmente. È una liceità, una legittimità non solo giuridica, ma culturale, antropologica, rituale.

[60] Nadia Anghelescu, *cit.,* p. 10.

[61] Si veda ad esempio la radice QWL alla base sia del verbo di prima forma *qāla* con il significato di "parlare di qc.; dire, raccontare, riferire, narrare, esporre qc. (a qn.)", sia del participio attivo di prima forma *qā'il* con il significato di "narratore, assertore, sostenitore (di qc.)". *Vocabolario Arabo - Italiano*, Roma, Istituto per l'Oriente, 1999. pp. 1219 - 1220.

[62] Nadia Anghelescu, *cit.*, p. 9.

[63] Assia Djebar*, Loin ...*, *cit*., p. 105.

[64] La radice ŠʿR di *šāʿir* è alla base del verbo di prima forma *šaʿara* con significato non solo di "sentire, provare qc.; avvertire, notare, osservare qc." ma anche con quello di "venire a sapere, apprendere qc. (che); conoscere, sapere qc. (che) essere consapevole di qc." Del resto il sostantivo *šiʿr* indica la "percezione, conoscenza, consapevolezza, coscienza" e il participio attivo di prima forma *šāʿir*, non solo designa il poeta, ma anche colui che è "dotato di intuito" perspicacia, sensibilità ed è infine interessante notare come la stessa radice si ritrovi nella parola *mašaʿar* ovvero "luogo dove si compiono i riti del pellegrinaggio". Il potere della parola è pertanto collegato ad un atto sacro, il rito del pellegrinaggio, anche dalla struttura linguistica dell'arabo.
Osservando inoltre la radice KLM notiamo che essa, oltre ad indicare il verbo di seconda forma *kallama* "rivolgere la parola a qn.", i verbi di terza *kālama* "parlare conversare discorrere con qn." e quinta forma, *takallama* "pronunciare, proferire (una parola); esprimere, dire qc.", compone il termine *kalima* "parola, frase, espressione; [...] discorso breve". Ma *kalima* è comunemente

un "conoscitore"): l'espressione pregnante, il dono della parola, appaiono pertanto connesse con una scienza che è diversa da quella degli uomini comuni"[65]. Le stesse considerazioni sono espresse da Adonis:

> Se risaliamo alla radice del termine arabo *šiᶜr* (poesia), cioè al verbo *šaᶜara*, constatiamo che ha come accezione "sapere", "ragionare", "essere perspicace". In tal senso, ogni conoscenza è poesia, (*šiᶜr*). Il poeta è stato chiamato poeta, *šāᶜir*, perché percepisce e presente ciò che gli altri non percepiscono né presentono, perché sa ciò che gli altri non sanno [...][66].

Il poeta è infatti da sempre considerato il depositario di una particolare sapienza ricevuta direttamente da Dio, è quindi un dono del divino alla comunità che gli affida alti incarichi. Nel periodo preislamico aveva l'importante ruolo di creare il bagaglio storico da tramandare oralmente alle future generazioni, assicurando l'immortalità alla tribù e trasmettendo quel modello identitario a cui la comunità si ricollega e in cui si riconosce. Il poeta, in altri termini era e rimane espressione del suo popolo con il quale si identifica fino ad annullare la propria individualità[67] e rappresenta un anello fondamentale della catena di trasmissione orale della conoscenza. E oggi come nel passato, attua quella particolare interazione con il suo pubblico, studiata da Ong[68] e così ben descritta da Adonis; che vede il coinvolgimento dell'intero corpo nell'espressione orale nel qui e nell'ora e la coincidenza perfetta tra significante e significato, tra "valori "sonori" della parola e connotazioni, affettive ed emotive". In altri termini il poeta si fonde con la sua poesia e i suoi ascoltatori o meglio, come sostiene Adonis si trasforma in "verbo-voce", "verbo-canto", "vita divenuta lingua"[69].

---

impiegata in ambito religioso, in abbinamento ad *Allāh*, nella locuzione *Kalimat Allāh*: "la Parola di Dio, le Sacre Scritture", per indicare i dieci comandamenti *al-kalimatu-l-ᶜašru*; la scienza del *kalām,* ovvero la teologia mussulmana *ᶜilmu al-kalām* e come epiteto di Mosè, *kalīmu Allāh*, mentre il participio attivo di quinta forma *mutakallim* indica, oltre a colui che parla, il "teologo mussulmano".

[65] Nadia Anghelescu, *cit.,* p. 9.

[66] Adonis, *cit.*, p. 41.

[67] *Ibid.*, p. 4. Adonis scrive: "[...] il poeta preislamico [...] parlava delle usanze e delle tradizioni, delle gesta e delle guerre, delle vittorie e delle sconfitte. [...] Spettava al poeta della *ǧāhiliyyah* conferire al generale, all'esistenza assiologica del gruppo – etico, estetico, epistemologico –, un'immagine unica in un linguaggio unico. Per questo verso il poeta esprimeva se stesso meno di quanto non esprimesse il gruppo. In altri termini, si raccontava raccontando il gruppo. Era integrato, immedesimato, in un certo senso, nel gruppo, pur distinguendosi da esso attraverso la voce e la parola. Era testimone e cantore".

[68] Walter Jackson Ong, *cit.,* pp. 67 - 68.

[69] Adonis, *cit*., pp. 3 - 4. Il poeta siriano scrive: "La poesia preislamica è nata come canto, in altri termini per essere ascoltata e non per essere letta. Essa è stata voce prima che alfabeto. Voce: musica del corpo, soffio di vita. Essa è quindi parola, entità che si colloca al di là della parola. Essa trasmette la parola e ciò che la parola non può trasmettere. Qui sta il segno della profondità, la ricchezza, la complessità del rapporto tra la voce e la parola, tra il poeta e la sua voce. È un

La poesia aveva ed ha un ruolo tanto fondamentale nella vita degli arabi che lo stesso Maometto fu più volte sollecitato dal suo popolo a pronunciarsi sull'argomento, esprimendosi per lo più favorevolmente, affermando ad esempio che le chiavi per accedere ai tesori di Allah si trovano fra le lingue dei poeti. Il Profeta stesso riconosce dunque una relazione particolare fra Dio e il poeta[70]. La tradizione contenuta nello *ḥadīṯ* riprende il tema della poetica. Si è soliti citare uno dei più celebri *ḥadīṯ* del Profeta, che, invitato ad esprimersi sull'argomento, recita un verso di Labid nel quale quest'ultimo ammonisce l'uomo rammentandogli che ogni cosa è vanità eccetto la fede in Allah[71]. Il verso è stato peraltro rivisitato in chiave moderna da Adonis [72], che riallacciandosi alla tradizione, nuovamente conferma il legame fra poesia, potere della parola e religione.

La relazione fra poesia e religione è inoltre esplicitata anche da Assia Djebar in *Loin de Médine.* Nel primo capitolo, intitolato *La liberté et le défi*, la scrittrice introduce ad esempio la poetessa Sadjah [73], che, forte del dono della poesia, si propone anche come profetessa alla propria tribù. Da Dio infatti riceve le rivelazioni. Il fuoco poetico che la divora altro non è se non Dio. La sua forza è l'eloquenza, che per gli arabi è la più preziosa delle armi, in quanto infiamma gli animi, e permette anche ad una donna di diventare capo, poeta, profeta, unendo potere temporale e religioso [74]. Nel capitolo *Soumises, insoumises* la Djebar

---

rapporto tra l'individualità del soggetto, che è quasi insondabile, e la presenza della voce, altrettanto difficile da definire. Quando ascolto la parola, simile a un canto, non ascolto solo le lettere, ma anche l'essere che le pronuncia, ascolto quanto oltrepassa il corpo verso lo spazio dell'anima. Da quel momento, il significante non è più vocabolo isolato bensì verbo-voce, musica, verbo-canto. Tale significante non è allora semplice designazione di un significato, ma energia. Esso è soggetto tramutato in verbo-canto. Vita divenuta lingua. Donde la coincidenza perfetta tra i valori "sonori" della parola e le sue connotazioni, affettive ed emotive".

[70] Maometto (Muhammad), *Le parole del Profeta,* Newton & Compton editori, Roma, 1994, p. 94. Fra le frasi celebri di Maometto pronunciate a favore della poesia ricordiamo: "Allah ha dei tesori sotto il Suo trono, le cui chiavi si trovano fra le lingue dei poeti. Alcune poesie contengono molta saggezza. Alcune poesie sono preparate con conoscenza ed arte."

[71] *Ibid.,* p. 94. La tradizione tramanda che Maometto, invitato ad esprimersi sulla poesia, sentenziò: "Le parole più vere pronunciate da un poeta sono quelle di Labid: "Sappiate che ogni cosa è vanità eccetto che Allah".

[72] Adonis, *Nella pietra e nel vento*, Messina, Mesogea, 1999, p. 12. Il detto del profeta è riproposto in versione moderna in una delle poesie di Adonis: "Le parole nella lingua araba - Oggi - Sono tutte cieche - Se non un'unica parola: Allah".

[73] Assia Djebar, *Loin ..., cit.,* pp. 309 - 310. La Djebar introduce Sadjah secondo la consuetudine genealogica già vista, specificando il nome del padre e dei consorti: "Sadjah bent Harith des Beni Taghlib. Se dit "prophétesse", épouse (momentanément) Mosaïlima, dans le Yemama".

[74] *Ibid.,* pp. 42 - 43, 45 - 46.

presenta una seconda poetessa anonima, identificata come la "chanteuse de satires des Beni Kinda"[75], anima della resistenza della tribù, depositaria dell'"étincelle divine" e pertanto dotata di un valore inestimabile, più raro della bellezza e della femminilità, che la rende agli occhi dei suoi, più importante degli stessi guerrieri. I poeti sono infatti, anche per la Djebar, "un bienfait que Dieu (de Mohammed ou des païens) accorde un sus", in quanto la loro poesia permette di entrare nella Storia e quindi di assicurarsi l'immortalità[76].

Ancora oggi come nel periodo preislamico, ai poeti è riservato l'importante compito di incidere nella musicalità della voce gli eventi significativi della comunità. La poesia continua ad essere considerata la sede e lo strumento di conservazione della cultura orale e della lingua comune e ad esercitare lo stesso fascino di un tempo.

1.4. La donna custode della tradizione orale e della storia della comunità

Nelle società mussulmane l'essere umano costruisce la propria identità rapportandosi alla tradizione orale e alla memoria collettiva e modella il suo comportamento su quello di un antenato eroico il cui insegnamento è trasmesso oralmente dalle donne. All'oralità femminile è pertanto riservato l'importante compito di sconfiggere la paura della perdita della memoria, tramandando il ricordo del capostipite. Sono quindi le donne che "riscrivono la Storia", che spesso si discosta da quella ufficiale. Questo spiega come mai il confronto fra memoria orale e storia ufficiale sia così frequente nei testi delle autrici. Ad esempio, la Djebar, in *Vaste est la prison* mette a confronto l'iscrizione sulla lapide commemorativa del centenario dell'insurrezione delle tribù della montagna con i racconti della prozia e delle altre donne, che con tenacia mantengono vivo nel tempo il ricordo delle gesta gloriose di Malek el-Berkani, il bisnonno della Djebar, il valoroso comandante dei trecento uomini che nel 1871 resistettero per due o tre settimane sulle montagne di Cabilia, l'eroico antenato a cui far risalire con orgoglio le proprie origini. La Djebar trascrive pertanto gli ultimi giorni di

[75] *Ibid.*, p. 311.
[76] *Ibid.*, pp. 120 - 121.

vita del bisnonno presenti solo nella memoria orale femminile. In tal modo, inserendosi nella catena di trasmissione del sapere, riscrive la storia ufficiale completandola con il punto di vista del colonizzato. Le autrici avvertono infatti spesso il forte bisogno di ricollegarsi all'antenata/o di riferimento e di contribuire a mantenere viva la tradizione orale. L'appartenenza ad una determinata discendenza è infatti motivo di unità e simbolo di identità.

L'oralità femminile garantisce inoltre il passaggio dell'implicito della cultura e assicura all'individuo l'apprendimento di quei valori e di quei comportamenti necessari per inserirsi nella propria comunità nel rispetto dei ruoli fra i sessi. Chi è stato estromesso dalla catena della trasmissione orale e non ha condiviso la lingua comune[77], non si identifica come arabo anche se ha sempre vissuto in un paese arabo. A conferma di ciò introduco un brano di *Vaste est la prison* in cui Assia Djebar ricorda una delle conversazioni con l'*Aimé*. Quest'ultimo nega di aver avuto un'infanzia araba in quanto la madre berbera gli parlava solo in francese. Considera l'arabo solo come lingua nazionale, espressione del potere, non come elemento comune in cui identificarsi e a cui ricollegare la propria appartenenza alla comunità araba. Ben diversa è la posizione della scrittrice, che pur non conoscendo l'arabo letterario, conserva in sé i suoni e l'emotività del dialetto algerino, di quella "langue du feu", appresa non per far carriera, bensì per morire da veri mussulmani difendendo la propria indipendenza e la propria fede:

> [Domanda la Djebar all'Aimé] [...] Vous n'avez pas eu une enfance arabe? (J'ajoutai, sans réfléchir). Votre mère serait-elle française ou...
> [Risponde l'Aimé] – Non, pas française, répondit-il. Berbère, en tout cas berbérophone. Mais elle m'a toujours parlé en français., uniquement! [...] N'avez vous pas remarqué que je n'utilise que le français! Sans le moindre terme arabo-berbère pour ponctuer mes phrases! Rien, aucune concession, aucune parenthèse! (Il ricana.) Disons que je parle comme un "pied-noir"! Je parle très bien anglais, si vous voulez changer de registre. (Un silence; il rêva.) J'avais douze ans à l'indépendance... L'arabe "langue nationale", comme l'on dit ici, j'y suis totalement fermé! Et je ne crois pas me mettre à la lange officielle! Je ne pense pas faire carrière!
> [Parla la Djebar] Je l'écoutais. Je ne rétorquai pas, alors que j'aurais dû: "Ces huit ou neuf ans que j'ai de plus que vous coïncident avec un changement d'époque. A quinze ans, moi, je vivais dans un pays en guerre! L'arabe était la langue du feu, pas comme à présent celle

[77] Nadia Anghelescu, *cit.,* pp. 6 - 7. La scrittrice sostiene che: "Nel corso dei secoli, tanto quelli dell'espansione culturale, quanto quelli di cosidetta "decadenza" (specialmente fra il secolo XVI e il XVIII), la lingua è l'elemento stabile al quale i detentori della cultura arabo-islamica faranno appello per affermar la propria identità e per suscitare il rispetto degli altri".

du pouvoir! On n'apprenait pas l'arabe, hors des écoles, pour faire carrière, mais pour désirer mourir! Ah, comme j'ai désiré aller dans les montagnes alors!"[78]

L'episodio descritto mi induce ad un confronto con un brano di un'altra scrittrice Leïla Sebbar che dimostra quanto la lingua araba sia importante nella formazione dell'identità. La Sebbar nasce in Algeria da madre francese e da padre algerino, da lei definito un "transfuge"[79]. Il padre è insegnante di francese in una delle scuole per indigeni aperte dai colonizzatori. La scrittrice, pur crescendo in Algeria, riceve dai genitori un'educazione di tipo occidentale, veicolata dal francese, l'unica lingua parlata in famiglia anche dal padre. Secondo la scrittrice il francese non permette al padre di trasmettere ai figli i contenuti dell'oralità araba: le leggende, le storie, gli aneddoti e di conseguenza la memoria collettiva della famiglia:

Mon père ne savait pas ce que j'apprends aujourd'hui, longtemps après, ou le savait-il et il n'en disait rien, il parlait peu. Peut-être la langue étrangère l'a séparé des mots qu'ils auraient choisi pour nous, ses enfants. À sa femme, il parle, dans la langue de la France, sa langue à elle, je les entends depuis la véranda, derrière la fenêtre au verre granuleux, opaque, qui la sépare de la salle d'eau. Ils peuvent tout se dire, ils se disent tout, c'est ce que je pense alors. Elle a quitté pour lui les rivières et les collines douces, la terre qui donne le blé, la vigne, le tabac et les noix, les chênes centenaires, des bois et des bois de châtaignier, elle est sa femme et sa langue est sa langue, lorsqu'il parle avec elle. Mais les enfants, ses enfants, nés sur sa terre à lui, de son corps infidèle, il a rompu la lignée, ses enfants nés dans la langue de leur mère, il les aime, la mère de ses enfants et sa langue, il a lu des livres à la bougie après le travail pour la maison qu'il fallait nourrir, il récite des vers, appris par coeur, mieux que les Français de son pays qui n'aiment pas l'étude. Dans sa langue, il aurait dit ce qu'il ne dit pas dans la langue étrangère, il aurait parlé à ses enfants de ce qu'il tait, il aurait raconté ce qu'il n'a pas raconté, non pas de sa vie à lui, un père ne parle pas de sa propre vie à ses enfants, il respecte la pudeur, l'honneur, la dignité et eux aussi, il le sait, ils le savent, non, de sa vie il n'aurait pas parlé, mais les histoires de la vieille ville marine, les légendes, les anecdotes du petit homme rusé qui se moque des puissants et ça fait rire les faibles, les pauvres, il aurait raconté les ancêtres, le quartier, vérité et mensonge, il aurait ri avec ses enfants dans sa langue et ils auraient appris les mots de gorge, les sons impossibles, répétés, articulés encore et encore, maître d'école dans sa maison, ensemble ils auraient déchiffré, récité, inscrit sur l'ardoise noire les lettres qu'ils ne savent pas tracer. Ses enfants auraient ri comme les enfants de sa rue, comme eux ils auraient parlé et crié. Mais il n'a pas parlé la langue de sa mère avec son fils, ses filles, et il ne sait pas comment faire. Maintenant. Il se tait[80].

Il padre, non trasmettendo la "langue de sa mère", spezza dunque la tradizione dell'oralità femminile. Non permette il passaggio dell'implicito della cultura araba. Non consente alle figlie di inserirsi nel ruolo loro riservato in quanto donne e di ricevere dalle antenate la memoria collettiva per diventarne a

---

[78] Assia Djebar, *Vaste ..., cit.,* p. 42.

[79] La definizione è stata data dalla Sebbar, nel corso del Convegno *Lingua, alterità, identità*, organizzato dall'Università di Bergamo - Facoltà di Lingue e Letterature Straniere - Dipartimento di Lingue, Letterature e Culture Comparate, 25 novembre 2005. Si veda *Jean Castellani dialoga con Leïla Sebbar e Rosie Pinhas-Delpuech* in Dintorni, 2006, n.1, pp. 75 - 76.

[80] Leïla Sebbar, *Je ne parle pas la langue de mon père*, Paris, Julliard, 2003, pp. 20 - 21.

loro volta le depositarie. La Sebbar è infatti consapevole che anche se tornasse al villaggio del padre non potrebbe parlare alle donne nella loro lingua, non potrebbe inserirsi nella genealogia e sarebbe percepita come la straniera indiscreta[81], colei che non condivide lo stesso sapere comunitario.

La Sebbar infatti, dopo aver affermato "Je ne parle pas la langue de mon père" [82], apre ogni capitolo del proprio testo collocando la lingua paterna nell'oralità di quel femminile da cui si è sempre sentita esclusa[83] e conclude con la stessa affermazione categorica:

> Je n'apprendrai pas la langue de mon père.
> Je veux l'entendre, au hasard de mes pérégrinations. Entendre la voix de l'étranger bien-aimé, la voix de la terre et du corps de mon père que j'écris dans la langue de ma mère[84].

La lingua che la scrittrice vuole ascoltare durante i suoi pellegrinaggi è quella dell'oralità femminile, tramandata al padre dalla propria madre: "l'arabe des femmes arabes, [...] la langue des femmes, du côté des femmes, [...] la langue de la mère de mon père"[85].

Anche la Sebbar, quindi, come l'*Aimé* della Djebar, non avendo avuto un'infanzia araba, pur essendo nata ed avendo vissuto per molti anni in Algeria, si identifica come francese e si riconosce pertanto nella lingua della madre che diventa a tutti gli effetti il proprio mezzo di espressione. In *Lettre à un groupe d'étudiants en français de l'Université de Swarthmore* del 12 dicembre 1995, in risposta alle domande che le erano state poste sulle novelle *Le bal* e *Palmes*, la Sebbar conclude infatti ringraziando gli studenti per averle parlato in francese, "la langue de [sa] mère, [sa] langue"[86].

L'essere nati in un paese arabo non basta quindi per sentirsi arabi. È necessario aver vissuto un'infanzia araba, vale a dire essere entrati nella catena

---

[81] *Ibid.*, p. 59: "Si je revenais dans le village près de Tlemcen, je ne saurais pas parler ni aux vieilles ni aux jeunes avec leurs mots, je serais l'étrangère indiscrète à qui on ne dit pas la vérité".
[82] *Ibid.*, p. 11.
[83] *Ibid.*, pp. 33, 49, 59, 105: "[...] Mon père ne m'a pas appris la langue de sa mère. [...] Je n'ai pas parlé la langue d'Aïsha et de Fatima. [...] Mon père ne m'a pas appris la langue des femmes de son peuple. [...] Je ne parle pas la langue des soeurs de mon père".
[84] *Ibid.*, p. 125.
[85] *Jean Castellani dialoga con Leïla Sebbar e Rosie Pinhas-Delpuech* in "Dintorni", *cit.*, pp. 75 - 76.
[86] Leïla Sebbar si era recata a Swarthmore alla fine del mese di ottobre del 1995 per due conferenze dal tema "Orient/Occident: une histoire d'amour et de mort". Aveva incontrato gli studenti di francese nelle loro classi e aveva concluso la lettera loro inviata nel dicembre dello stesso anno con la frase: "Je suis heureuse de vous avoir rencontrés dans ce pays, votre pays, si lointain pour moi, mais vous avez parlé la langue de ma mère, ma langue, je vous en remercie".

della trasmissione del sapere orale, aver ascoltato i racconti materni e degli anziani ed infine, essersi ricollegati al proprio antenato recuperando in tal modo la memoria collettiva. I testi delle scrittrici sono infatti densi dei racconti narrati soprattutto da nonne e bisnonne, allo scopo di trasmettere le conoscenze pratiche e i valori condivisi ed aiutare le nipoti con consigli e chiarimenti. Ancora oggi infatti gli anziani, insieme alle madri e alla moltitudine di zie che circondano le giovani generazioni, si incaricano dell'educazione e di mantenere viva la storia della famiglia, del clan, della tribù. Le scrittrici a loro volta avvertono la necessità di legare la propria individualità alla storia collettiva. A tal fine una parte della loro produzione è dedicata al lavoro saggistico, al paziente recupero della storia dimenticata, ma conservata nella memoria delle donne. Ad esempio, in *Loin de Médina* Assia Djebar restituisce al lettore la storia di un femminile valoroso, ribelle, attivo composto dalle mogli del profeta, da regine di tribù, da profetesse, da donne guerriere e da poetesse del periodo preislamico o dei primi anni dell'Islam. Fatima Mernissi pubblica *Sultanes oubliées* nel quale ricorda le donne capi di stato dell'Islam percorrendo la storia del femminile a partire dalla genealogia del Profeta. Leila Ahmed scrive *Women and Gender in Islam* in cui la prima parte è interamente dedicata alle figure femminili del mondo preislamico. Nawal El-Saadawi non perde occasione per trattare gli stessi argomenti in tutta la sua produzione saggistica e letteraria.

1.5. L'oralità nel processo formativo

1.5.1. La nascita, l'infanzia, la nozione di vergogna

Nell'immaginario collettivo del mondo arabo la donna è dalla parte della natura e l'uomo della cultura. La donna assicura il legame biologico con il bambino, l'ereditarietà; il padre assume l'adozione culturale. Il ruolo storico della donna araba è perciò quello dell'educatrice che perpetua il modello della società araba precedente alla rivelazione, veicolando quelle norme comportamentali che permettono di inserirsi positivamente nella propria comunità verso la quale si sviluppa un forte senso di appartenenza.

Il ruolo di genitore nella società mussulmana contempla perciò la formazione delle nuove generazioni, mantenendo intatta la catena di trasmissione per i propri discendenti, preservando la memoria del gruppo e aiutando l'individuo a inserirsi nel ruolo determinato dai rapporti fra i sessi. Il maschio è seguito dal padre che ne assicura l'iniziazione sessuale e il passaggio dalla cerchia materna al mondo degli uomini adulti. Per il bambino il padre rappresenta la legge, la società, l'antenato su cui modellarsi. Le bambine, invece, rimangono nella sfera materna dove sono preparate, sin dall'infanzia, al futuro ruolo di spose. La casa, in particolare la cucina, diventa perciò il luogo in cui apprendono il "lavoro" di moglie e madre.

Le scrittrici parlano a lungo del loro apprendistato fra le mura domestiche. La Saadawi ad esempio ci racconta il suo percorso di crescita: dalla prigione della cucina familiare, dove misura lo scarto educativo fra se stessa e i fratelli e conosce l'umiliazione di essere donna, alla "liberta" della scuola, nonostante l'uniforme e la bacchetta dell'insegnante[87], ed infine la corsa verso il matrimonio che di nuovo la incatena nelle quattro mura annerite dal fumo di una cucina[88].

La nascita di un neonato è un evento che coinvolge non solo i coniugi, bensì l'intero clan. Nelle società rurali tradizionali il neonato è immerso in un universo carico di implicito e di simboli. I riti d'iniziazione durano tre giorni e seguono uno schema che simboleggia la morte e la rinascita. La levatrice mormora la *šahāda*, la professione di fede mussulmana, attraverso cui ricorda all'anima del bambino la sua identità religiosa, collegandolo alla catena di trasmissione orale che risalendo a Maometto giunge fino ad Adamo. Il neonato riceve un nome provvisorio per

---

[87] Nawal El-Saadawi, *A Daughter...*, *cit*, p. 1: "I hated the kitchen. In the kitchen my mother used to make me stand in front of the stove. There she would teach me how to cook, how to cut onions into rings with a sharp knife. [...] Neither my brother nor my father entered the kitchen, or peeled onions or washed plates. The kitchen was the place where I knew the humiliation of being female. School was the only place that saved me from closed walls and kitchen chores. No matter how hard the cane landed on my outstretched fingers, still in the early morning, I would put on my uniform, and shoot out of the house like a prisoner released from jail".

[88] Nawal El-Saadawi, *Walking through fire - A life of Nawal El-Saadawi*, tradotto dall'arabo da Sherif Hetata, Londra, Zed Books Ltd, 2002, p. 151: "I was twenty when my heart beat for love again. Like my first love, to me his eyes were like sunshine. This time I fled from the house where I lived with my father and my mother, left everything behind: my books, my pens, my paper, my clothes and my childhood photographs. I walked straight down the road which led to him, looking neither right nor left. Love led to marriage, but when I opened my eyes I found the four dark walls of a kitchen in an old house situated in the district of Giza, an old house that looked as though it would collapse at any moment".

depistare le forze occulte che in qualsiasi momento potrebbero aggredirlo o i *jinn*[89] che potrebbero rapirlo. Si teme la gelosia dei vicini, le pratiche magiche, la cattiva sorte, per cui lo si protegge con talismani, frasi del Corano, e, se maschio, lo si veste da femmina per confondere gli spiriti. A tale proposito, in *Les nuits de Strasbourg*, Assia Djebar rammenta al lettore la vecchia abitudine di celare il nome del neonato per sette giorni e sette notti al fine di preservarlo dal malocchio[90].

Nella società araba, mussulmana, la madre si dedica interamente al figlio più o meno fino ai 7, 9 anni. Essa lo rassicura con la propria voce, cantando[91] e raccontando storie. Mentre il bambino è nella sua sfera d'influenza vive in modo spensierato. Nello *ḥadīṯ* 336 il Profeta declama che: "Il paradiso si stende ai piedi delle madri"[92]. Poiché il Corano contesta l'idea biblica della caduta, i bambini sono puri ed innocenti. Non possono essere colpevoli perché non conoscono la legge, pertanto non sono mai puniti. Non potendo né comprendere né giudicare,

---

[89] Alfonso Maria Di Nola, *L'Islam - Storia e segreti di una civiltà,* Newton & Compton editori, Roma, 1989, pp. 136 - 137. Secondo Alfonso Maria Di Nola, docente di Antropologia Culturale e Storia delle Religioni presso "La Sapienza" di Roma e "L'Orientale" di Napoli, i "*ginn* (o *jinni* o *djinni* o *djini*) sono corpi aerei o ignei, intelligenti, impercettibili, capaci di apparire in varie forme e sopportare pesanti fatiche.[...] Nella *Sura dei ginn* (72), tentano di soffocare Maometto e accolgono presso di loro alcuni che non hanno accettato la Parola. Appaiono come un "popolo", una stirpe di creature. Prestano la loro opera a Salomone (27:39-40; 34:12; 38:37). Dal testo coranico risulta che i *ginn* possono impossessarsi dell'anima dell'uomo invasandola (34:8); che non conoscono o, almeno, non sempre conoscono, il futuro e i segreti di Dio (34:14); che al loro ordine appartiene il demonio Iblis; che sono dati come compagni a Dio dagli ignoranti (6:100), che saranno mandati all'inferno e al fuoco insieme con i peccatori (7:38) che fu pronunziata in antico una sentenza di condanna su una nazione di *ginn* e di uomini che avevano traviato il genere umano (41:25-29); che da loro il credente deve difendersi (114:6). Essi si avvicinerebbero al cielo per ascoltare i discorsi degli angeli, ma ne sarebbero scacciati con il lancio delle stelle cadenti (37:6-9; 52:38; 67:5; 72:8)".
I *ginn* sono spesso citati nei testi delle scrittrici. Ad esempio Fatima Mernissi scrive: "Le deuxième problème est la présence des djinns, qui rôdent partout en silence en attendant de vous sauter dessus". "Les djinns peuvent jeter leur dévolu sur les esclaves tout comme sur des hommes et des femmes libres. En principe rien ne leur résiste. Cependant, ils semblent recruter plus facilement dans les rangs des faible et des démunis, et les pauvres sont leurs plus fervents adeptes". "Les djinns, venant de lointains territoires inconnus, prenaient possession des corps et se mettaient à leur parles une langue familière". Si veda Fatima Mernissi, *Rêve, une enfance au harem*, Albin Michel, 1994, pp. 21, 153 - 154 e 160.
[90] Assia Djebar, *Les nuits de Strasbourg*, Actes Sud, Paris, 1997, Babel, 2003, p. 58. Nel romanzo la Djebar, interrompe le confidenze di Thelja all'amante sul significato del proprio nome, inserendo una vecchia superstizione: "[...] celle de ces accouchées d'autrefois qui cachaient sept jours et sept nuits durant le prénom de leur nouveau-né par crainte du "mauvais oeil" [...]".
[91] Adonis*, cit.,* p. 5. Ancora oggi come all'epoca della poesia preislamica, il canto materno assolve alla funzione educativa. Adonis cita il *Kitāb al-Aġānī* (Libro delle Canzoni) di Abū l-Farağ al Isfahānī quando afferma che negli *Aġānī* "le madri cantavano la poesia facendo ballare i propri figli".
[92] Maometto (Muhammad), *cit.,* p. 93.

possono sentire e vedere tutto, anche la nudità delle donne nell'*hammam*. Nella prima infanzia, non vi è infatti distinzione fra i sessi e anche le bambine possono frequentare, assieme a fratelli e cugini, gli spazi del maschile proibiti alle donne. A tale proposito mi sembra interessante proporre alcuni paragrafi dell'autobiografia della Mernissi, in cui la scrittrice ricorda come amasse andare alla moschea con il cugino Samir e i rispettivi padri e come la propria libertà di fanciulla fosse motivo di gelosia per la madre, obbligata alla reclusione dell'*harem*:

> Samir et moi adorions quand nos pères prenaient leur mule, car ainsi nous pouvions être de la partie. Nous prenions place devant la selle. Mon père avait hésité à m'emmener la première fois, mais j'avais hurlé si fort que mon oncle l'avait assuré qu'il n'y avait rien de répréhensible à emmener une petite fille à la mosquée. "le Hadith ne mentionnait-il pas que le Prophète, que la prière d'Allah et la paix soient avec lui, avait un jour dirigé les prières dans la mosquée pendant qu'une petite fille jouait devant lui?"
> [...] Ma mère, jalouse de ma liberté de sortir et d'accompagner mon père dans les lieux publics d'où elle était exclue, ne ratait aucune occasion de se moquer de lui, en le voyant céder à mes caprices: "Mon cher al-Hadi, si tu continue à choyer cette fille, à faire tout ce qu'elle veut, bientôt elle va insister pour t'accompagner aux toilettes."[93]

Nelle case arabe i bambini sono testimoni di tutte le attività degli adulti, in quanto è proprio attraverso l'osservazione che comprendono ciò che la società si aspetta da loro. I maschi imitano il padre, le femmine la madre, entrambi devono fare onore ai genitori. Per rinforzare il senso dell'onore, l'educazione tradizionale sviluppa l'altra faccia della medaglia: la vergogna (*hišma*)[94], legata al pudore e allo sguardo degli altri. È di natura fondamentalmente sessuale e quindi soprattutto ricondotta alla femmina, a cui sin dall'infanzia viene insegnato a coprire e controllare il proprio corpo. La Saadawi sottolinea molto spesso nei suoi scritti la diversa educazione impartita alle bambine che fin dalla più tenera età imparano che il loro corpo è impuro ed osceno, fonte costante di vergogna e quindi da nascondere sotto il velo[95].

---

[93] Fatima Mernissi*, cit.,* p. 88.

[94] *Vocabolario Arabo ..., cit.,* p. 218. Il termine *hišma* può essere tradotto in italiano con "timidezza; ritrosia; vergogna; modestia; pudore; decenza; decoro". La parola *hišma* ha la radice HŠM del verbo di prima forma *hašama*: "svergognare, far arrossire qn.*"*.

[95] Nawal El-Saadawi, *The Hidden Face of Eve - Women in the Arab World*, translated and edited by Dr. Sherif Hetata, Zed Books Ltd., London and New York, 1980, p. 46: "Girls are made to feel the difference between themselves and boys from early childhood. A brother can go out and play and jump around. But a girl must remain indoors, and, if her skirt rises just one centimetre above the prescribed level, her mother will throw threatening glances at her and put her to shame. Her thigh is a source of evil, a taboo that must be hidden from sight. From a young age a girl is made to feel that her body is impure, obscene and must remain invisible, unseen. Newspapers, magazines and the mass media instil religious conceptions that portray the female body as an

Il pensiero della Saadawi è confermato dall'antropologa norvegese Unni Wikan per la quale "la nozione di vergogna, più di quella di onore, è al centro delle preoccupazioni e dei discorsi che i membri delle comunità egiziane e amanite da lei studiate producono nel quotidiano"[96] e da Ugo Fabietti per il quale:

> [il] ruolo "pubblico" dell'uomo è strettamente legato all'idea di "onore" [...] che, pur essendo un elemento "esterno", dipende in larga misura dalla sua natura "nascosta", la quale [...] risiede nelle donne della sua famiglia ed espone quest'ultima a una serie di pericoli, che, per essere fronteggiati, comportano l'esclusione delle donne dal contatto e dallo sguardo degli estranei, e la loro reclusione all'interno dello spazio domestico[97].

L'onore femminile è quindi il negativo di quello maschile. Quello dell'uomo è nell'ostentazione, nella dimostrazione, quello della donna è nella riservatezza e nell'estrema discrezione. La reputazione degli uomini si conquista, quella delle donne si preserva, controllandone la sfera sessuale. La vulnerabilità della donna può essere attiva o passiva, vale a dire conseguenza di un atto compiuto o subito. In entrambi i casi l'onore della famiglia viene irrimediabilmente perduto. Gli offesi possono chiedere una riparazione se l'atto è stato subito o punire la donna quando l'atto è stato compiuto. In tal caso i parenti maschi si incaricano della punizione. La Saadawi, in *The Hidden Face of Eve*, ci ricorda che la donna mussulmana che perde prematuramente la propria verginità, anche a seguito di una violenza subita, ha comunque perso per sempre il proprio onore e quello della famiglia, con conseguenze tragiche che possono anche portarla alla morte[98].

L'integrità femminile è pertanto protetta e preservata con vari stratagemmi. Il primo consiste nell'escludere la donna dalla sfera pubblica, attribuendole ruoli ben precisi e confinandola all'interno delle mura domestiche. La Djebar ad esempio lega la propria scrittura al fatto di aver imparato, sin dall'adolescenza, a muoversi ed esplorare gli spazi del maschile. La Mernissi costantemente parla dei limiti spaziali. Rammenta ad esempio come il portone d'ingresso della casa paterna fosse una vera e propria *hadada*[99], una frontiera, sorvegliata quanto quella

---

obscenity that should be hidden carefully. Only the face and palms of the hand should appear and, for this reason, many girls take to the wearing of veils".

[96] Citato in Ugo Fabietti, *Culture in bilico - Antropologia del Medio Oriente*, Bruno Mondatori, p. 153.

[97] *Ibid*., p. 149.

[98] Nawal El-Saadawi, *The Hidden ..., cit.,* p. 19 e pp. 26 - 27. Sull'argomento si veda inoltre Ugo Fabietti, *cit.,* p. 152.

[99] Fatima Mernissi, *cit.,* p. 234: "*Hadada* est la "marocanisation" de l'arabe classique *had* et son pluriel *hudud*, termes qui veulent dire frontière, [...]. Le Marocain est un minimaliste lorsqu'il

d'Arbaoua e altrettanto invalicabile. La porta separava infatti le donne dalla strada, dai luoghi del maschile ed in tal modo preservava l'onore del padre e dello zio[100].

Il secondo stratagemma adottato è quello di contenere il desiderio sessuale femminile attraverso la circoncisione. La Saadawi, avendo ella stessa subita la traumatica esperienza, sviluppa spesso l'argomento nelle sue autobiografie e nei suoi saggi.

Ed infine si protegge l'integrità del corpo femminile, nascondendolo allo sguardo maschile attraverso l'imposizione di un preciso codice di abbigliamento. È in tale contesto che può essere inquadrata la questione del velo[101], che ha sempre alimentato l'immaginario occidentale diventando spesso strumento al servizio del colonialismo.

1.5.2. L'adolescenza

La fase adolescenziale maschile inizia con l'esperienza della circoncisione con cui il bambino perde l'innocenza. Non ha più il diritto di frequentare gli spazi femminili in particolare l'*hammam*. La circoncisione simboleggia infatti l'ingresso nel mondo degli adulti. Il maschio diventa uomo a tutti gli effetti e quindi è considerato sessualmente attivo. La Mernissi ricorda ad esempio, il momento in cui il cugino Samir è espulso dall'*hammam* femminile perché portatore di uno sguardo erotico, di un desiderio d'uomo[102].

La circoncisione non è un obbligo dottrinale come nel giudaismo. Era di rigore presso gli arabi prima dell'Islam ed ha continuato ad esserlo per "imitazione del profeta", vale a dire dell'antenato comune[103]. La circoncisione

---

s'agit de la langue, il adore avaler les voyelles et ne semble consommer l'arabe classique que pour le "dialectiser", c'est-à-dire le purifier de toute aspérité, au grand désespoir des Moyen-Orientaux qui sont perdus lorsqu'ils nous rendent visite".

[100] *Ibid.*, pp. 23 - 24.

[101] Il termine "velo" è della Ahmed e con esso nel presente lavoro mi riferisco a tutte le varianti di abbigliamento atte a coprire in maniera totale o parziale il corpo femminile.

[102] Fatima Mernissi, *cit.,* p. 230.

[103] Il termine arabo che designa la pratica della circoncisione è duplice. La lingua popolare la chiama *ṭahāra*, "purificazione". La radice ṬHR appartiene al verbo di prima forma *ṭahara* o *ṭahura* che significa essere puro; essere casto; vergine. Il termine riflette la credenza secondo la quale il profeta era nato circonciso essendo sempre stato puro. In arabo classico il vocabolo comunemente impiegato è invece *ẖitān* che rimanda alla radice del verbo di prima forma *ẖatana*, circoncidere. ẖTN è però anche la radice di genero, fidanzato, cognato (*ẖatan*). Sembra infatti che

rende il bambino sufficientemente puro per accedere alla parola divina e per praticare la religione. A partire da questo momento passa perciò sotto il controllo del padre e sotto l'autorità del maestro religioso. All'oralità femminile si sostituisce quindi quella maschile del padre e/o del maestro della scuola coranica. Entrambi rappresentano la legge. In particolare la scuola coranica immerge il bambino nella recitazione orale della lingua sacra, l'arabo classico, che diventa la sua nuova lingua materna o meglio "paterna", in quanto legata al profeta antenato. Il successivo accesso alla scuola statale permetterà al maschio di entrare in contatto con la parte esplicita della sua cultura. Imparerà le regole di grammatica, la storia della sua comunità e il senso delle pratiche religiose. Potrà comprendere il significato delle sure memorizzate e soprattutto accedere ad un livello superiore della morale: quello della colpevolezza. Scoprirà il perché dei divieti e sostituirà alla nozione di vergogna il senso di colpevolezza. Si comporterà meno in funzione dello sguardo degli altri ed ascolterà di più i principi interiori[104].

Il mestruo segna il termine dell'infanzia della femmina. L'esperienza del sangue trasforma la bambina in una donna sessualmente desiderabile. Pertanto la fanciulla perde la relazione innocente con il padre e deve essere allontana dal mondo maschile. La trasformazione del corpo femminile non è valorizzata ma nascosta e caricata di vergogna. Il mestruo infatti, come il rapporto sessuale e il parto, è considerato un'impurità religiosa. Pertanto in un contesto in cui regna l'ignoranza è una sorta di crimine di cui vergognarsi e da cui ci si deve purificare attraverso il rito dell'abluzione. A tale proposito Nawal El-Sadaawi ci racconta la sua personale traumatica esperienza legata al primo mestruo, a quell'"impure blood", di cui bisognava cancellare ogni traccia, quasi si trattasse del sangue di un recente crimine[105] e sottolinea come la società araba incentivi l'ignoranza riguardo al corpo femminile e alla funzione riproduttiva. La donna che ignora tutto di se

---

all'origine la circoncisione avesse luogo il giorno delle nozze. Rappresentava un atto di coraggio, di vittoria sul dolore, con il quale il fidanzato provava alla sua futura moglie le sue qualità virili. In caso di debolezza, egli provocava "vergogna" alla famiglia della moglie che lo rifiutava.

[104] Per un approfondimento si veda il testo liberamente tradotto da una conferenza di Xavière Remacle presso il Centro El Kalima, Bruxelles, il 25/11/93. La traduzione e la pubblicazione del testo in lingua italiana è stata realizzata dal Laboratorio "Islam: conoscere per dialogare" del Movimento Ecclesiale di Impegno Culturale, Gruppo di Torino, Giugno 1997. http://www.comune.torino.it/cultura/intercultura/10/base3.html.

[105] Nawal El-Saadawi, *The Hidden ..., cit.,* pp. 45 - 46.

stessa è infatti considerata pura e degna d'onore, mentre colei che conosce il proprio corpo è fortemente biasimata[106].

La prova della prima notte di nozze corrisponde simbolicamente alla circoncisione maschile, rappresenta il momento dell'iniziazione sessuale. Lo sposo dimostra quindi la sua virilità. La sposa esce dall'esperienza per lo più umiliata e traumatizzata. Il ricordo della ferita della prima notte di nozze è tramandato dalla tradizione orale femminile. Assia Djebar ce ne parla nei propri testi[107], ricordandoci come esso sia conservato nei poemi, nel canto e nel ballo e proponendoci uno dei ritornelli tipici dell'ovest algerino:

> "O les filles, je vous en prie
> Laissez-moi dormir avec vous!
> Chaque nuit, j'en ferai "exploser" une (de vous)
> Avec le pistolet et le fusil!... "[108]

La canzone non lascia dubbi. La deflorazione è metaforicamente rappresentata come un'esplosione provocata dalla virilità del membro maschile ed ovviamente come in ogni atto violento vi è sempre un vincitore, l'uomo e una vittima, la donna. Assia Djebar infatti definisce la prima notte di nozze, la "nuit de sang, la nuit du regard et du silence", la notte in cui l'atto sessuale si compie "rageusement" segnando l'inizio del martirio della donna ufficialmente consacrato dal matrimonio, dalle grida acute delle parenti e dai colpi di fucile[109].

La deflorazione è inevitabilmente collegata al parto. In entrambi i momenti la donna è percepita come asessuata e come "oggetto" riproduttivo. Solo dopo aver partorito "l'oeil-sexe" perde il suo potere minaccioso e solo la donna ormai madre "peut alors regarder"[110].

La donna dovrà infatti attendere la gravidanza e soprattutto la nascita di un maschio per essere apprezzata come merita. Il settimo giorno dal parto del primo figlio si svolge infatti la festa in occasione della quale il padre riconosce il bambino attribuendogli il nome da lui prescelto. La donna è allora socialmente riconosciuta in quanto madre di un maschio e ha il diritto di aggiungere al proprio nome la *kunya*: "*umm* ...." madre di .... È infatti solo dopo aver partorito un figlio

---

[106] *Ibid.,* p. 44.
[107] Assia Djebar, *Femmes ..., cit.*, p. 249.
[108] *Ibid.,* p. 266.
[109] *Ibid.,* p. 250.
[110] *Ibid.*

che la donna si percepisce come “donna” e come parte integrante della propria comunità, avendo adempiuto con successo al ruolo che le è attribuito.

2. L'educazione e l'identità

2.1. L'importanza della genealogia e del nome nella definizione dell'identità

Alla nascita, oltre al nome, spesso derivato da fonti coraniche o tradizionali, al neonato è attribuito un patronimico[111], che collega l'individuo ai propri genitori.

Inoltre, per distinguere due individui della stessa generazione con lo stesso nome, si aggiunge il *laqab* o soprannome derivante da designazioni popolari e la *nisba,* un aggettivo indicante relazioni genealogiche, la professione o l'ufficio. La creazione di genealogie di questo tipo deriva da una sensibilità e da una tradizione che affonda le proprie radici nella tradizione orale e ricorda quanto Ong afferma a proposito delle genealogie bibliche, costruite in modo analogo per permettere la facile memorizzazione e trasmissione[112].

In genealogie di questo tipo il nome della madre non ha nessun valore e scompare, a voler dimenticare ed annullare l'esistenza della linea femminile. Proprio per questa ragione, le scrittrici fanno del loro nome e di quello della madre uno dei temi centrali della riflessione sull'identità. E sempre per questa ragione la necessità di ricostruire e di collocarsi nella propria genealogia femminile, è imprescindibile nelle autrici, soprattutto quando lavorano su testi autobiografici o pseudo autobiografici.

---

[111] Il patronimico comprende la *kunya*, che indica la relazione di genitorialità, espressa con *abu* (padre) o *umm* (madre) e il *nasab*, che indica la relazione di filiazione, espressa da *ibn* (figlio, con la forme *bin* nelle liste genealogiche), *bint* (figlia) e sempre riferita al padre. Ad esempio "*Leyla bint Ibrahim umm Abdallah*" significa "Leyla figlia di Ibrahim madre di Abdallah"; "*Isaq ibn Ibrahim abu Faris*" equivale a "Isaq figlio di Ibrahim padre di Faris". Si veda Ugo Fabietti*, cit.,* p. 62.

[112] Walter Jackson Ong, *cit.,* p. 99: "Even genealogies out of such orally framed tradition are in effect commonly narrative. Instead of a recitation of names, we find a sequence of 'begats', of statements of what someone did: 'Irad begat Mahajael, Mehajael begat Methusael, Methu sael begat Lamech' (Genesis 4:18). This sort of aggregation derives partly from the oral drive to use formulas, partly from the oral mnemonic drive to exploit balance (recurrence of subject-predicate-object produces a swing which aids recall and which a mere sequence of names would lack), partly from the oral drive to redundancy (each person is mentioned twice, as begetter and begotten), and partly from the oral drive to narrate rather than simply to juxtapose (the persons are not immobilized as in a police line-up, but are doing something - namely, begetting)".

Inserirsi nella genealogia femminile significa innanzitutto evidenziare il legame biologico con la madre, ricostruendone le tappe della vita e soffermandosi sugli eventi fondamentali: il matrimonio e la nascita, per procedere poi dalla vita della madre a quella della nonna e, a ritroso nel tempo, estendere lo sguardo della scrittura all'*harem*, alla famiglia, al clan, alla tribù. Ma ricollocarsi nella genealogia significa anche e soprattutto scavare nella sofferenza riservata alla donna dalle società patriarcali e portare allo scoperto l'indicibile dell'umiliazione perpetuata all'interno delle mura domestiche. Ed è per questa ragione che le scrittrici, in quanto donne, ripercorrono con empatia la linea tracciata dal sangue delle antenate e, attraverso la scrittura, fanno emergere il loro dolore affinchè contamini il mondo esterno, lo spazio del maschile per antonomasia.

Alla prima riga di *A Daughter of Isis* Nawal El-Saadawi afferma la propria identità unendo il proprio nome a quello della mamma, entrambi costantemente presenti nelle due autobiografie della scrittrice[113]. Alcune pagine dopo, l'autrice si inserisce nella discendenza dei Saadawi e in quella degli Shoukry Bey legando la propria nascita alla prima notte di nozze della madre. Il dolore del parto e la vagina sanguinante fanno infatti rivivere alla madre l'esperienza traumatica della "luna di miele". L'atto d'amore si consuma nell'oscurità. Il maschio dimostra la propria virilità, incurante di condividere il piacere sessuale, al fine di assicurarsi una numerosa discendenza preferibilmente maschile. Scrivendo della prima notte di nozze ("la nuit de sang" della Djebar)[114] la scrittrice fa sua la sofferenza della madre condivisa anche nella morte e oltre la morte[115]. Il legame si conferma pertanto indissolubile, in quanto nemmeno la morte può vincere o spezzare il vincolo biologico e culturale femminile. Il patto di comprensione, complicità e solidarietà è sugellato dalla mano materna che, nel momento della morte, afferra quella della figlia come anni addietro le dita della neonata avevano stretto la sua il

---

[113] Nawal El-Saadawi, *A Daughter ...*, *cit*., p. 1: "It was my mother who taught me how to read and write. The first word I wrote was my name, Nawal. I loved the way it looked. It meant a "gift". My name became a part of me. Then I learnt my mother's name, Zaynab. I wrote it down next to mine. Her name and mine became inseparable".
[114] Assia Djebar, *Femmes ..., cit.,* p. 250.
[115] Nawal El-Saadawi, *Walking ..., cit.,* pp. 136 - 137. Dopo la morte della madre la Saadawi riflette su uno dei detti del Profeta e scrive il romanzo *My mother has no Place in Paradise*, nel quale giunge alla conclusione che nemmeno in paradiso la madre avrebbe trovato la felicità poiché: "Paradise for women was Hell since it meant either eternal loneliness, or an endless cycle of pain and humiliation to ensure that men could satisfy their insatiable lust."

giorno della nascita[116]. La tradizione orale di cui la madre è portatrice passa e rivive nella figlia, che la trasforma, da racconto anonimo, in scrittura, legata indissolubilmente ai due nomi, Zeinab, il materno, Nawal, il proprio.

Anche Leila Ahmed avverte l'impulso di narrare il matrimonio della madre, sviluppando anche se in modo meno cruento e meno esplicito, quasi vittoriano per l'estremo pudore, lo stesso tema: un matrimonio combinato con un uomo più anziano a cui concedersi pur avendolo incontrato solo il giorno stesso del matrimonio. A sua volta si inserisce nella genealogia femminile descrivendo a lungo nella sua autobiografia tutte le donne della sua famiglia, ma soprattutto la madre, di cui cerca di stabilire la data di nascita per fissarla nella scrittura, rendendola certa quanto quella del padre e riequilibrando in tal modo i rapporti fra i sessi[117]. La nascita dei neonati maschi è infatti di solito annotata nei registri anagrafici, ma quella di una femmina è un evento talmente insignificante che, ancora oggi, spesso si trascura o semplicemente si dimentica di registrarla. La scrittrice si sforza in ogni modo di rivalutare la madre, evidenziando ad esempio l'eccezionalità dell'istruzione da lei ricevuta, a cui contrappone l'inferiorità sociale del padre. Nella *upper class* cariota infatti anche le ragazze accedevano alla scuola e continuavano poi la propria formazione con insegnanti privati, in attesa di ricevere una proposta di matrimonio ritenuta conveniente dal padre o dal tutore[118]. Successivamente insiste sulle diversità caratteriali della madre rispetto alle sorelle ed attribuisce la sua malinconia e la sua austerità al peso e alla responsabilità di essere una primogenita femmina, mettendo in evidenza, anche se in modo indiretto, il disappunto dei nonni per aver dato alla luce una figlia[119].

---

[116] Nawal El-Saadawi, *A Daughter ..., cit.,* p. 23: "Then she died, [...] holding my hand in her hand, [...] discovering that, [...] she was holding my hand, that her five fingers were folded around in the same way as my small fingers had clutched her hand when I lay beside her on the bed, the night was born".

[117] Leila Ahmed, *A border ...*, *cit*., p. 93: "I know my father's date of birth, November 13, 1889, but not my mother's. Hers fell in early May, perhaps the fifth. The year was 1909. My mother sometimes said it was the fifth when I pressed her as a child, but usually she just said May, early May. Why didn't she know?"

[118] *Ibid.*, p. 94: "[...] my mother and her sisters were all sent to the Mère de Dieu, a school run by French nuns. But Mother, the eldest, was withdrawn from the school at the age of twelve and thereafter had a private tutor at home".

[119] *Ibid.*, p. 69: "[...] She [la madre] was quite different from her sisters [...]. She was the eldest, [...]. Perhaps too, being the eldest and a girl had been particularly burdensome—perhaps, that is, as a first child, a girl had not been particularly welcome and perhaps, then, coming into this world she had been confronted with some hard, sobering realities, and it is this that gave her the sober reflective air that she has in the one photo I have of her in childhood".

La Ahmed riflette sul proprio nome in due occasioni. Nella prima, anche se con modalità diverse rispetto a quelle della Saadawi, anche lei lega il proprio nome alla madre o meglio ad uno dei suoi racconti. La madre, infatti parlando della nascita di Leila ricorda l'indecisione nello sceglierle il nome [120]. Nella seconda ricorda l'incontro con il presidente Nasser e il profondo senso di disagio avvertito durante le presentazioni quando si trovò nell'incapacità di dichiarare il proprio nome al padre del nazionalismo, non potendo presentarsi come Lily, nome troppo inglese e neppure come Nana, soprannome della quotidianità e dell'intimità familiare [121]. Nella contrapposizione fra "Mona" il nome della cugina, "a perfectly good Egyptian Arab name" e "Lily" o "Nana" avvertiamo tutto il malessere dell'autrice e la crisi di un'identità che non si riconosce più come inglese ma che nemmeno riesce a proporsi come egiziana.

L'incertezza della propria identità e della propria collocazione sociale è, del resto, ben espressa dalla seguente riflessione in cui la Ahmed, in quanto donna, si colloca nella stessa categoria dei gatti, vale a dire degli esseri insignificanti:

> My confusion about categories and where exactly I belonged extended also to animals, or at least to cats. I believed I wondered, for instance, whether maybe I belonged in the category in which cats also belonged, the category of small beings[122].

Nel *Quatuor Algérien* Assia Djebar non si presenta con il proprio nome ma svela e afferma la propria identità attraverso le antenate del ramo genealogico materno, rivendicando quasi con prepotenza il proprio posto nella linea tracciata dal dolore femminile. L'autrice trascrive le parole della zia a proposito del matrimonio della nonna: un'unione combinata, la cui "merce di scambio" è Fatima, la nonna quattordicenne, venduta in sposa ad uno sconosciuto "quasi cadavere" per mera convenienza economica[123].

---

[120] *Ibid.*, p. 54: "My mother would commonly say that she found people's prejudice towards boys unintelligible. She would recount as illustration the story of a visitor who came to our house when I was born and who exclaimed, when Mother said she had not quite decided on a name for me, [...].

[121] *Ibid.*, p. 150: "As we shook hands, he [Nasser] asked us our names and my cousin readily replied "Mona" a perfectly good Egyptian Arab name. I, however, was rooted on the spot, unable to speak. I could not say "Lily," my name at school—not to this man who, I knew, hated the British. How could I, an Egyptian girl, have such a name? How could I confess to such a name? I couldn't say "Nana," either. Nana, I suppose, was too personal, a name for family and intimates only".

[122] *Ibid.*, p. 57.

[123] Assia Djebar, *Vaste ...*, *cit.*, p. 203 e pp. 207 - 208: "De la grand-mère en jeune épousée: elle est donnée en mariage, à quatorze ans, par son père – quarante ans, celui-ci, guère plus – à un vieillard, l'homme le plus riche de la ville, et elle devient sa quatrième épouse... – Le père Ferhani,

La Djebar si sofferma a lungo sulla descrizione dei momenti che precedono la deflorazione, sulle grida della folla di donne, accorse per accertarsi della verginità della giovane sposa. Insiste sulla "longue traînée pourpre" sul lenzuolo nuziale, esibito con orgoglio dall'anziano per dimostrare l'integrità della "merce acquistata" e la capacità di "jouir des présents de Dieu"[124], nonostante l'età. Afferma la forza del legame femminile che travalica anche i sacri vincoli di parentela del mondo arabo. La zia infatti ricordando il matrimonio della madre con il "presque-cadavre" si comporta non da figlia commossa o amareggiata, bensì da donna "faisant face à une autre femme", di cui si sforza di rivivere "les orties, les épreuves"[125].

In *Vaste est la prison*, la Djebar crea un parallelo fra Bahia, la madre e Zoraida il personaggio di Cervantes citato al capitolo quaranta del tomo primo del *Don Chisciotte*. Zoraida diventa l'eroina, la mitica antenata nella cui scia collocare la propria discendenza: dalla nonna, alla bisnonna, alle zie, a tutte le altre donne della famiglia.

Il tema del nome materno è ampiamente sviluppato nel *Quatuor*. La storia di Bahia occupa infatti numerose pagine di *L'Amour, la fantasia* e interi capitoli della terza parte di *Vaste est la prison*. In *L'Amour, la fantasia* la scrittrice rievoca il giorno in cui la madre ricevette la cartolina inviatale dal marito, fatto apparentemente banale che produsse però una vera e propria rivoluzione nel contesto arabo, nel quale, il tabù del pudore impediva ai due coniugi l'intimità del nominarsi. A tale proposito ricordo che solitamente la donna araba si riferisce al marito con il pronome di terza persona maschile, *huwa*, corrispondente al nostro

---

[padre della nonna] en donnant ainsi sa fille, demandait, et obtenait, du vieux Soliman [che diventerà sposo della nonna] la fille de ce dernier, la plus chérie, Amna, fille de la seconde épouse, une beauté certes de vingt ans, mais surtout, par sa mère – celle-ci, fille unique d'un caïd –, une fille déjà très riche. [...] le troc eut lieu entre les deux hommes, quasi secrètement d'abord, mais les commères de la ville, peu avant les fiançailles de ta grand-mère, en parlaient en détail sur les terrasse et au fond des cours!... Nul ne s'en indigna toutefois, on laissa la fillette de quatorze ans être emportée pour la nuit de noces entre les bras de l'homme (la tante hésita, puis ajouta crûment:) entre les bras glacés du presque-cadavre!... [...]".

[124] *Ibid.*, pp. 210 - 212.

[125] *Ibid.*, pp. 207 - 208: "Elle [la zia] semblait souffrir soudain, des décennies et des décennies plus tard, à la place de la vierge Fatima entamant sa nuit de noces: je ne sais pourquoi, devant la tante mémorialiste, je me sentis fascinée – mais aussi écorchée – par cette femme de plus de soixante ans qui, evoquant sa mère morte depuis quinze ans, et remontant dans la vie de celle-ci près de trois quarts de siècle en arrière, devenait non une fille émue ou amère, seulement une femme faisant face à une autre femme et tentant, à sa place, de revivre les orties, les épreuves de cette première destinée!"

lui, egli, con l'appellativo di mio signore o con quello di nemico. La madre della Djebar non faceva eccezione alla regola[126]. Di conseguenza si può ben intuire come il nome Bahia, scritto sulla missiva preceduto dalla parola francese "Madame" avesse provocato una vera e propria crisi nel contesto femminile della Djebar. Il nome della madre, viaggiando infatti, di città in città, circolando di mano in mano, era stato letto da infiniti occhi maschili, aveva affermato inequivocabilmente l'esistenza della donna e svelato pubblicamente l'amore dei due coniugi[127], provocando la vergogna delle donne della tribù. Il marito si era reso colpevole di aver violato il tabù della pudicizia nell'espressione dei sentimenti. Un uomo non nomina mai infatti direttamente la moglie, non la espone; il velo metaforico ne ricopre anche il nome. La donna esiste solo attraverso gli uomini della propria famiglia, i figli ad esempio, anche se di soli sette o otto anni, ed è quindi a loro che secondo le convenzioni la cartolina avrebbe dovuto essere inviata[128].

Scrivendo il nome della moglie, il padre della Djebar, non solo ammette pubblicamente il proprio amore, ma soprattutto riconosce la propria sposa come soggetto giuridico, le apre le porte del mondo maschile. Contemporaneamente la madre della scrittrice, nominando il marito nelle conversazioni fra donne, lo fa entrare nell'ambito dell'oralità del femminile. Entrambi abbattono i tabù. I nomi Bahia e Tahar, scritti o pronunciati determinano le identità e demoliscono le

---

[126] Assia Djebar, *L'Amour ..., cit*, p. 54: "Ma mère, comme toutes les femmes de sa ville, ne désignait jamais mon père autrement que par le pronom personnel arabe correspondant à "lui". Ainsi, chacune de ses phrases, où le verbe, conjugué à la troisième personne du masculin singulier, ne comportait pas de sujet nommément désigné, se rapportait-elle naturellement à l'époux. Ce discours caractérisait toute femme mariée de quinze à soixante ans, encore que sur le tard le mari, s'il était allé en pèlerinage à La Mecque, pouvait être évoqué par le vocable "Hadj". Très tôt, petits et grands, et plus particulièrement fillettes et femmes, puisque les conversations importantes étaient féminines, s'adaptaient à cette règle de la double omission nominales des conjoints".

[127] *Ibid.*, pp. 56 - 58: "Un jour, survint un prodrome de crise. Le fait, banal dans un autre monde, devenait chez nous pour le moins étrange: mon père, au cours d'un voyage exceptionnellement lointain [...], mon père donc écrivit à ma mère — oui, à ma mère! Il envoya une carte postale [...]. Mais, sur la moitié de la carte réservée à l'adresse du destinataire, il avait écrit "Madame", suivi du nom d'état civil [...]. La révolution était manifeste: mon père, de sa propre écriture, et sur une carte qui allait voyager de ville en ville, qui allait passer sous tant et tant de regards masculins, y compris pour finir celui du facteur de notre village, un facteur musulman de surcroît, mon père donc avait osé écrire le nom de sa femme qu'il avait désignée à la manière occidentale: "Madame untel... "; or tout autochtone, pauvre ou riche, n'évoquait femme et enfants que par le biais de cette vague périphrase: "la maison". Ainsi mon père avait "écrit" à ma mère".

[128] *Ibid.*: "[...] les femmes s'étaient écriées devant la réalité nouvelle, le détail presque incroyable:— Il t'a écrit à toi? — Il a mis le nom de sa femme et le facteur a dû ainsi le lire? Honte!... — Il aurait pu adresser tout de même la carte à ton fils, pour le principe, même si ton fils n'a que sept ou huit ans!"

frontiere fra i sessi[129]. Il mormorio delle voci femminili dell'*harem* si fissa nella mente della Djebar, facendole intuire la possibilità di un modello di coppia diverso dal tradizionale.

Fatima Mernissi dopo aver parlato della sua nascita[130] e aver fatto cenno alle origini rurali della famiglia, inserite nel più ampio contesto della storia del Marocco e di Fez[131], avverte a sua volta il bisogno di mettere in moto la cronaca della genealogia, mostrando la resistenza delle donne dell'*harem* al sopruso maschile, resistenza che dal codice di abbigliamento, passa alla cucina, ai motivi da ricamare, alla scelte delle rappresentazioni teatrali della cugina Chama, ai prodotti di bellezza e a tutti, anche i più insignificanti aspetti della quotidianità. La penna della Mernissi descrive lo scontro fra tradizione e modernità. Fa rivivere le donne della sua infanzia, così determinanti nella formazione della sua identità. L'autrice ricorda la loro sofferenza, i loro insegnamenti, le piccole, grandi lotte nella vita di ogni giorno, la forza di quella loro solidarietà di cui lei stessa si sente parte[132].

La Mernissi si inserisce nella propria genealogia femminile illustrando al lettore i complessi rapporti di parentela all'interno dell'*harem* e nominando tutte le donne che la circondano: Lalla Mani, la nonna paterna, Yasmina, la nonna materna, prima moglie delle otto mogli/concubine del nonno, Lalla Thor, Tamou, Yaya, "la conteuse officielle du harem de la ferme", Mabrouska, altre quattro mogli/concubine del nonno, Lalla Radia, moglie dello zio Ali, madre di Chama, Samir, Zin, Jawad, Chakib, Chama, la cugina "sovversiva", Malika, figlia dello zio Karim, Habiba, "la conteuse officielle du harem"[133] di Fez, una delle tante zie

---

[129] *Ibid*., p. 58: "Ma mère se tut. Sans doute satisfaite, flattée, mais ne disant rien. Peut-être soudain gênée, ou rosie de confusion; oui, son mari lui avait écrit à elle en personne!... [...] C'était, de fait, la plus audacieuse des manifestations d'amour. Sa pudeur en souffrit à cet instant même. A peine si elle le disputait, toutefois, à sa vanité d'épouse, secrètement flattée".
[130] Fatima Mernissi, *cit.*, p. 5: "Je suis née en 1940 dans un harem à Fès ville marocaine du VIIIe siècle, située à cinq mille kilomètres à l'ouest de La Mecque, et à mille kilomètres au sud de Madrid, [e aggiunge in tono ironico] l'une des capitales des féroces chrétiens".
[131] *Ibid*., pp. 86 - 87.
[132] *Ibid.*, p. 53: "Tamou [una delle otto mogli del nonno] devint une légende dès le jour où elle apparût. Elle fit prendre aux autres conscience de leur force intérieure et de leur capacité à résister au destin, quel qu'il soit. À partir de ce jour, leur petite maison devint le quartier général de la solidarité féminine".
[133] *Ibid.*, p. 54.

o cugine divorziate o vedove, che nell'*harem* avevano trovato protezione e ovviamente Douja, la madre, il cui nome viene costantemente citato.

Dalle proprie antenate la Mernissi afferma di aver ricevuto un tratto caratteriale che inequivocabilmente la qualifica come appartenente alla famiglia: possiede infatti la capacità di trasformare il mondo attraverso il potere del sogno, come costantemente le ricorda zia Habiba[134]. E la trasformazione è resa possibile, anche per la Mernissi, come per le altre autrici, dalla letteratura, capace di rendere reali i sogni, quelli personali sviluppati sin dall'infanzia[135] e quelli tramandati oralmente dalle antenate. Yasmina, la nonna materna, rassicura la nipote e contemporaneamente le passa "il testimone", delega a lei la realizzazione di tutto ciò che alle donne dell'*harem* è stato proibito[136].

Anche nel testo della Mernissi la lingua altra permette di intravvedere un futuro diverso, autorizza la scrittrice, che come la Djebar, si ricollega ad un'antenata letteraria illustre: Schéhérazade la coraggiosa eroina su cui modellare la propria vita[137], a trasformarsi a sua volta in una moderna Schéhérazade ad "apprendre l'art de parler dans la nuit" e pertanto a diventare visibile e ad esistere. Non a caso infatti la Mernissi termina il primo capitolo della sua autobiografia, quello della nascita e del contesto familiare, sottolineando l'importanza delle parole e richiamando alla memoria gli insegnamenti contenuti in *Le mille e una notte*[138].

---

[134] *Ibid.*, p. 207: "Elle me disait aussi de ne pas m'inquiéter, parce que j'appartenais à une lignée des femmes dont les rêves étaient forts. "Le rêve de ta grand-mère Yasmina, c'étaient de croire qu'elle était une créature exceptionnelle. Venant de la campagne, elle n'a jamais accepté la supériorité des citadins, et personne n'a jamais pu la faire changer d'avis. Elle a transformé ton grand-père, grâce à la puissance du rêve qu'elle lui a fait partager. Ta mère a des ailes intérieures, elle aussi, et ton père s'envole avec elle dès qu'il en a l'occasion. Tu seras, toi aussi, capable de transformer les autres, j'en suis sûre. À ta place, je ne me ferais pas de souci".

[135] *Ibid.*, p. 22: "Ses contes [quelli di zia Habiba] me donnaient envie de devenir adulte, pour pouvoir à mon tour développer des talents de conteuse. Je voulais, comme elle, apprendre l'art de parler dans la nuit".

[136] *Ibid.*, p. 64: "— Bien sûr que tu seras heureuse! [...]. Tu deviendras une dame moderne, instruite. Tu réaliseras le rêve de nationaliste [l'emancipazione della donna]. Tu apprendras les langues étrangères, tu auras un passeport, tu liras des milliers de livres et tu t'exprimeras comme une autorité religieuse".

[137] *Ibid.*, pp. 233 - 234.

[138] *Ibid.*, pp. 14 - 15: "Je me suis alors rappelé comment, dans l'un des contes des *Mille et Une Nuits*, un seul mot déplacé peut entraîner une catastrophe sur la tête du malheureux qui l'a prononcé, s'il déplaît au calife. Il arrive même qu'on appelle immédiatement le *siaf*, le bourreau. Cependant, les mots peuvent également vous sauver si vous maîtrisez l'art de les enfiler habilement. Ce fut le cas de Schéhérazade, la narratrice des mille et un contes. Le calife était sur le

La consapevolezza dell'importanza di saper maneggiare le parole, "de les enfiler habilement" porta inoltre la scrittrice alla riflessione contenuta nel secondo capitolo: *Schéhérazade, le calife et les mots*, nel quale l'autrice, ricordando gli insegnamenti materni, fa percepire al lettore il destino del femminile nella società araba e la necessità per la donna mussulmana di sapere ben gestire la propria espressione. La lingua, pertanto, diventa mezzo non solo di comunicazione, ma soprattutto di sopravvivenza e strumento per accedere alla felicità[139].

2.2. La nascita delle scrittrici

Il tema della nascita è continuamente presente nei testi delle scrittrici ed è collegato alla necessità di inserirsi nella genealogia femminile, di affermare il proprio nome e quindi la propria individualità. La sensazione di non essere desiderate, di essere un dolore ed un peso per la famiglia, condiziona infatti il processo di formazione identitaria. Ne consegue che le autrici parlano a lungo della loro nascita, tematizzando per esorcizzarla la frustrazione di non essere maschi. Contemporaneamente si affermano con forza in quanto donne nel tentativo di eliminare il loro complesso di inferiorità e superare il senso di vergogna trasferito su di loro dalla cultura mussulmana.

Fatima Mernissi contrappone la propria nascita a quella del cugino Samir, nato il suo stesso giorno. Rievoca la volontà della madre di capovolgere le consuetudini, insistendo affinché alla sua primogenita sia dedicato lo stesso rituale e siano lanciati gli stessi *you you* riservati a Samir, al punto da far pensare ai vicini, che quel giorno, in casa Mernissi fossero nati due maschi[140].

---

point de lui faire trancher la tête, mais elle a réussi à l'arrêter à la dernière minute par la simple magie des mots. J'avais hâte de savoir comment elle s'y était prise".

[139] *Ibid*., pp. 16, 18: "Un jour, en fin d'après-midi, ma mère a pris le temps de m'expliquer pourquoi les contes s'appellent les *Mille et Une Nuits*. [...] Quant ma mère eut fini l'histoire de Schéhérazade, je me suis mise à pleurer: "Mais comment apprend-on à dire des histoires pour plaire à un roi?" Ma mère a murmuré, comme se parlant à elle-même, que c'était là le destin des femmes. Elles passent leur vie à se perfectionner dans ce genre de choses. Cette obscure réponse ne m'étant d'aucun secours, elle a ajouté qu'il me suffisait de savoir pour le moment que mes chances de bonheur dépendaient de mon habilité à manier les mots".

[140] *Ibid.*, p. 13: "Samir et moi étions nés le même jour, un long après-midi de Ramadan, à moins d'une heure d'intervalle. Il est né le premier, au second étage, septième enfant de sa mère. Je suis arrivée une heure après, dans notre salon au rez-de-chaussée, première-née de mes parents. Malgré son épuisement, ma mère a insisté pour que mes tantes et mes cousines lancent les même youyous et célèbrent le même rituel que pour Samir. Elle a toujours rejeté la supériorité masculine comme

Anche Assia Djebar si avvale di una strategia analoga mettendo in parallelo la sua nascita con quella del fratello. In primo luogo sottolinea il differente stato d'animo della madre dopo aver partorito il suo primo maschio, tredici mesi dopo Assia. La nascita del figlio infatti la riempie di gioia e di energia e annulla lo sconforto conseguente al parto della figlia. In secondo luogo la scrittrice riafferma la sua appartenenza al ramo genealogico materno che anche fisicamente si contrappone a quello paterno per il colore degli occhi.

Rievocando la propria nascita la Djebar riporta i pensieri, lo stato d'animo e la conversazione fra la madre Bahia e la nonna, collocandosi in un contesto nomade e in uno spazio orale femminile multilingue dei quale costantemente rivendica l'appartenenza. La madre parla infatti l'arabo, la levatrice il berbero, le due donne condividono il travaglio del parto pur nell'ignoranza delle reciproche parlate[141]. Solo la nonna sarà in grado di decifrare la lingua della levatrice e di tradurre a Bahia le previsioni sul futuro della neonata: Assia, "la fille de la montagne", sarà "assoiffée de la lumière du jour", "une voyageuse, une nomade partie de [la] montagne, pour aller jusqu'où, plus loin encore!"[142].

Anche la Saadawi tematizza la propria nascita, parafrasando un racconto della nonna paterna, *Sittil*[143] Hajja, spesso citata in *A Daughter of Isis*. La scrittrice parla del disappunto dei parenti nello scoprire che il neonato è di sesso femminile e definisce la propria nascita una catastrofe da affidare all'esperienza della

---

une absurdité, en contradiction totale avec l'Islam. "Allah nous a faits tous égaux", disait-elle. La maison avait vibré une seconde fois cet après-midi-là des traditionnels chants de fête, si bien que les voisins crurent que deux garçons étaient nés".

[141] Assia Djebar, *Vaste ...*, *cit*., pp. 240 - 241: "Et voilà que cette naissance survenait en pleine montagne, qu'il avait fallu s'en remettre à l'accoucheuse, une paysanne si vieille, certes expérimentée, au bon visage jovial et apaisant, mais tout de même, elle ne parlait même pas arabe, sauf pour les mots d'invocation de Dieu, et pour le rappel de la patience: quelques expressions coraniques parsemant son discours qui avait paru à la parturiente idiome étranger, tandis qu'elle tentait de surmonter ses douleurs. Or, face à la vieille paysanne accourue du douar proche, ma mère dut souffrir, en silence d'abord, puis avec des râles des plus en plus rythmés – jusqu'à ce que je surgisse à la lumière du jour. La vieille [...] dévida une longue phrase que ma mère, alanguie, entendit sans la comprendre. [...]".

[142] *Ibid.*, pp. 241 - 242: "A la fin, l'accoucheuse partit en répandant un flot de bénédictions. Lla Fatima [*la nonna*] dit à sa fille: – Sais-tu comment elle a salué l'arrivée de ta première, quand le bébé a poussé son premier cris? – Je l'ai entendue faire tout un discours, dit ma mère, mais je n'ai rien compris. – Heureusement que son berbère et le mien, celui de mon enfance sont assez proches: nous nous sommes parlé comme deux cousines! L'accoucheuse a dit, [...]: "Salut à toi, fille de la montagne, Tu es née dans la hâte, tu apparais assoiffée de la lumière du jour: tu seras une voyageuse, une nomade partie de cette montagne, pour aller jusqu'où, plus loin encore!"

[143] *Sittil* è un termine egiziano che precede i nomi propri ed è impiegato in segno di rispetto, l'equivalente maschile è *Si*.

levatrice. Termina infatti il proprio racconto precisando di essere stata abbandonata nelle mani di Um Mahmoud, abituata a far fronte a tali disastri[144].

La Saadawi non perde occasione per denunciare il senso di inferiorità che grava sulla donna. Il tema è infatti centrale in molti dei suoi saggi[145] oltre che nelle sue autobiografie. Cresce ponendo continue domande ai familiari nel tentativo di trovare una giustificazione ai diversi ruoli attribuiti ai sessi dalla società araba, mussulmana, ma invano. L'unica sconsolante risposta che riceve è sempre e solo "It is so ...", [...] "he is a boy, and you are a girl" [146].

Anche nei testi della Ahmed, nonostante la scrittrice affermi più volte che la madre "did not show any preference for her sons over her daughters" [147], ritroviamo il senso di inferiorità trasmesso alla donna dal contesto culturale. La scrittrice trascrive ad esempio il commento di un amico di famiglia che, visto la poca importanza di una femmina, suggerisce alla madre di chiamare la sua neonata "Figla", ravanello[148].

2.3. L'eredità dell'oralità femminile nella formazione identitaria

Il processo di crescita e la formazione identitaria delle scrittrici sono influenzate dall'educazione ricevuta dalla madre e dal contesto femminile in cui esse crescono. Le autrici vivono infatti in stretto contatto con le donne della famiglia, da cui ricevono precisi modelli comportamentali che condizionano il loro futuro, determinandolo. Leila Ahmed sottolinea in modo chiarissimo l'importanza del ruolo educativo svolto dal femminile. Le parenti, con il proprio comportamento, sedimentato nel tempo dai valori tramandati oralmente da generazioni di donne, le trasmettono e si fanno portatrice di quel "way of holding oneself in the world" a cui la scrittrice perfettamente si adegua[149].

---

[144] Nawal El-Saadawi, *A Daughter ...*, *cit.*, pp. 18 - 20.
[145] Nawal El-Saadawi, *The Hidden ...*, *cit.*, p. 8.
[146] *Ibid.*, p. 10.
[147] Leila Ahmed, *A border ...*, *cit.*, p. 96.
[148] *Ibid.*, p. 54: "What does it matter what you call her? It's only a girl. Call her anything, call her Figla [radish]!"
[149] *Ibid.*, pp. 121 - 122.

Invece la Saadawi rifiuta il modello femminile arabo e prende le distanze dall'educazione ricevuta, mettendola costantemente in discussione nei suoi testi e cercando un'alternativa al suo essere donna. Osservando il vivere quotidiano delle zie e non scoprendovi in esso niente di stimolante o di piacevole[150], trova nella relazione con la madre la forza per individuare il proprio cammino[151] e realizzare i sogni ereditati dal padre. Grazie alla complicità con la madre, infatti, dai dieci anni in poi riesce ad evitare una serie di matrimoni precoci ed indesiderati, scoraggiando i diversi pretendenti e soprattutto a proseguire gli studi fino alla specializzazione in psichiatria[152]. La scrittrice, consapevole dell'importante ruolo della madre, fissa nella scrittura le sue prese di posizioni e le sue forti reazioni nei confronti del padre[153], che, pur essendo sostenitore dell'istruzione femminile, di fronte a problemi finanziari, era facilmente propenso a risparmiare sull'educazione delle figlie facendo loro interrompere gli studi[154]. Ed è sempre il forte legame biologico con la madre che, perdurando nel tempo, assicura alla Saadawi quel supporto femminile che diventa odore, forza nascosta, voce che educa ma soprattutto protegge, incoraggia ed aiuta:

> The smell of my mother's body is part of me, of my body, of its spirit, of the hidden strength I carry with me. She is the voice that speaks to me if something's wrong, rescues me just in time, encourages me in moments of despair[155].

Fatima Mernissi nasce e cresce in un *harem*, celebrato nella sua autobiografia e in molti dei suoi saggi, come spazio della rivolta, della resistenza,

---

[150] Nawal El-Saadawi, *A Daughter..., cit.,* pp. 2 - 3: "Nothing in the life of these women [si riferisce soprattutto alle zie] ever attracted me. I did not see myself becoming one of them, opening the cards to read my future, or pulling off the hair of my body and shrieking with pain. The life of women appeared to me to be full of pain. Around it floated the odour of onions and garlic, of alum or incense, of perfume mingled with sweat, of laziness and apathy. I did not see myself in Tante Ni'mat, or my mother. I felt I resembled my father, I had inherited his dreams".

[151] *Ibid.*, p. 2: "My relationship with my mother decided the course of my life".

[152] *Ibid.*: "If it were not for her [la madre] I would never have continued my education and become a medical student. Father believed in the importance of education for girls as well as boys but sometimes under financial stress his resolve would weaken. He had to pay school or college expenses for six girls and three boys".

[153] *Ibid.*, p. 3: "One day he [il padre] said to my mother: 'Zaynab [...] why not take Nawal out of school so that she can give you a helping hand?' The answer came right back without a moment's hesitation: 'My daughter will never be made to stay at home. I don't need help', pronounced in a ringing voice which still echoes in my ears".

[154] Ricordo che la colonizzazione inglese, provocando la chiusura di molte scuole e forti incrementi nelle tasse scolastiche, aveva determinato una drastica riduzione del numero delle studentesse. Le famiglie con problemi economici tendevano infatti ad assicurare un'istruzione ai figli a discapito delle figlie.

[155] Nawal El-Saadawi, *A Daughter ...*, *cit*., p. 4.

del cambiamento. In un'intervista rilasciata il 28 settembre 2003 al giornale *Tel Quel*, la scrittrice afferma:

> Toute leur vie, les femmes du harem ont crié leurs frustrations. Je me souviens que ma grand-mère ne cessait de dire à ma mère de m'apprendre à cuisiner. Ce qui avait le don de la rendre folle, "jamais, je n'apprendrais à ma fille à cuisiner", répondait-elle[156].

Nel mondo arabo infatti una donna incapace di gestire la casa e di cucinare perde più del cinquanta per cento di possibilità di contrarre matrimonio. L'uomo infatti cerca una moglie per la riproduzione e per farsi accudire, lui e la prole. Una donna non esperta in tali compiti non è richiesta. Non insegnando alla figlia le arti domestiche, quindi la madre della Mernissi, la protegge da matrimoni precoci e utilitaristici e ipotizza per lei un modello di vita diverso, agendo in modo analogo alla madre della Saadawi.

Nonostante il destino della donna nella società araba mussulmana sia infatti quello di moglie e madre, la tradizione orale femminile trasmette una visione dell'uomo e della vita coniugale tutt'altro che idilliaca. La Djebar ad esempio associa la parola marito a nemico. In una pagina di *Vaste est la prison* ci fa entrare nell'oralità femminile proponendo un dialogo fra la suocera e una sua amica nell'*hammam* di una cittadina algerina. L'amica attribuisce la propria fretta nel lasciare il bagno pubblico al fatto che "l'ennemi est à la maison". La scrittrice, sorpresa dalla frase, domanda spiegazioni sul nemico, l'*e'dou* in arabo. È interessante notare come nel testo l'autrice enfatizzi la particolare sonorità del vocabolo che "dans sa sonorité arabe, [...] avait écorché l'atmosphère environnant" [157], associando l'idea del matrimonio a quella del martirio, ovviamente della donna. Il vocabolo è peraltro impiegato come appellativo/epiteto di Satana all'inizio della Sura di Giuseppe.

La risposta della suocera è densa di significati. I mariti sono tutti dei nemici e lo sono da sempre nell'oralità del femminile. La moglie chiama il proprio sposo "mon seigneur" e lo serve spesso con "dignité inlassable", ma egli rimane comunque un "e'dou", un nemico di cui diffidare, parte di un generico "eux", ignorante ed incurante del pensiero femminile:

---

[156] http://www.emarrakech.info/index.php?action=article&numero=180.
[157] Assia Djebar, *Vaste ..., cit*, p. 13.

– Oui, "l'ennemi", murmura-t-elle. Ne sais-tu pas comment, dans notre ville, les femmes parlent entre elle? ... (Mon silence durait, chargé d'interrogation.) L'ennemi, eh bien, ne comprends-tu pas: elle a ainsi évoqué son mari!
– Son mari l'ennemi? Elle ne semble pas si malheureuse!
Mon interlocutrice, sur le coup, parut agacée par ma candeur:
– Son mari, mais il est comme un autre mari! ... L'"ennemi", c'est une façon de dire! Je le répète: les femmes parlent ainsi entre elles depuis bien longtemps ... Sans qu'ils le sachent, eux! ... Moi, bien sûr.
Je l'arrêtai d'un geste, tandis que nous levions. Ma belle-mère était une sainte: même si elle avait eu un véritable ennemi, elle l'aurait appelé "mon seigneur"! Quant à son époux, homme dur quoique équitable, elle le servait avec une dignité inlassable[158].

Il testo della Djebar mi spinge ad un confronto con *Woman at point zero*, della Saadawi, in cui ritroviamo lo stesso tema e la stessa rappresentazione dell'uomo, anche qui identificato con un generico "they" nel corso del dialogo che avviene fra la Saadawi e la secondina della prigione in cui è rinchiusa Firdaus, la protagonista del romanzo, la prostituta che ha osato ribellarsi al sistema uccidendo il proprio protettore:

"Why are you so worked up?" I [la Saadawi] asked. "Do you think Firdaus is innocent, that she didn't kill him?"
She [la secondina] replied with an added fury, "Murderer or not, she's an innocent woman and does not deserve to be hanged.
They are the ones that ought to hang."
"They? Who are they?"
She looked around cautiously, almost with fear, and stepped back away from me.
"They" ... You mean to say you don't know them?"
"No", I said.
She emitted a short, sarcastic laugh and walked off. I heard her muttering to herself:
"How can she be the only one who does not know them?"[159].

Significativa è l'ultima frase che manifesta la stessa irritazione della suocera della Djebar. In quanto donna infatti come può l'autrice non conoscere l'oppressione esercitata dai maschi? Il generico "they" ritorna alla fine del romanzo trasformato in "criminals", chiudendo in tal modo la ciclicità della narrazione e condannando il mondo maschile. Firdaus infatti afferma che nessuna donna può diventare una criminale. Per essere un delinquente è necessario appartenere al genere maschile[160] e poiché tutti gli uomini sono dei criminali non può esistere alcuna possibilità di comunicazione fra i sessi. Maschi e femmine

---

[158] *Ibid*., pp. 13 - 14.
[159] Nawal El-Saadawi, *Woman at Point Zero*, translated by Sherif Hetata, Zed Books Ltd. London and New York, 1983, pp. 1 - 2.
[160] *Ibid*., p. 100: "You are a criminal," they said, "and your mother is a criminal". "My mother was not a criminal. No woman can be a criminal. To be a criminal one must be a man", "Now look here, what is this that you are saying?" "I am saying that you are criminals, all of you: the fathers, the uncles, the husbands, the pimps, the lawyers, the doctors, the journalists, and all men of all professions".

sono destinati a combattersi in una guerra che ha già stabilito la sopraffazione della donna.

Rintracciamo lo stesso sconforto nel testo della Djebar, dove la disperazione per l'impossibilità di comunicazione fra uomo e donna mette in crisi la sua stessa scrittura[161] e demolisce il modello di vita coniugale trasmesso dall'arabo della madre ibridato dal francese, che dopo essersi gradualmente insinuata nelle mura domestiche dei coniugi Djebar, ne modifica i rapporti. La madre infatti si appropria dell'idioma del colonizzatore e con esso dei valori e del ruolo del femminile di cui il codice linguistico è portatore. Poco alla volta abbandona il proprio pudore osando citare il marito in quanto tale e con il proprio nome, aprendo in tal modo una "écluse", in se stessa e nel proprio matrimonio[162]. La lingua altra trasforma Bahia che, in visita alle donne della sua famiglia, traduce nel suo parlare arabo, i termini francesi dei rapporti di coppia e lo fa con una punta di superiorità, permettendosi il lusso di ritornare all'arabo tradizionale solo con le parenti più anziane ed all'unico scopo di non offenderne la sensibilità[163]. Il francese, tradotto in arabo, delinea perciò per Assia Djebar nuove frontiere nel femminile mussulmano, e rende i suoi genitori una realtà straordinaria. Le donne della tribù li percepiscono infatti come una coppia[164] ed è questa l'immagine che si fissa nella memoria della scrittrice e che crea il contrasto e lo stupore per il

---

[161] Assia Djebar, *Vaste ..., cit*, pp. 14 - 15: "Ce mot, l'*e'dou*, [...], ce mot d'"ennemi", [...], entra en moi, torpille étrange; telle une flèche de silence qui transperça le fond de mon coeur trop tendre alors. En vérité, ce simple vocable, acerbe dans sa chair arabe, vrilla indéfiniment le fond de mon âme, et donc la source de mon écriture ... Comme si. Parce qu'une langue soudain en moi cognait l'autre, parce que la voix d'une femme, qui aurait pu être ma tante maternelle, venait secouer l'arbre de mon espérance obscure, ma quête muette de lumière et d'ombre basculait, exilée du rivage nourricier, orpheline. Ce mot de la matrone voilée, [...], cette parole non de la haine, non, plutôt de la désespérance depuis longtemps gelée entre les sexes, ce mot donc installa en moi, dans son sillage, une pulsion dangereuse d'effacement ... Elle sortit dignement, la dame du bain. [...]. Moi sans voix, et durant les quelques années qui s'écoulèrent ensuite, dépouillée, noyée dans un deuil de l'inconnu et de l'espoir. Fut-ce pourquoi je me mis à me défier d'une écriture sans ombre? Elle séchait si vite! Je la jetai. Je vécus alors des années non vraiment de silence, ni de marasme: l'écorchure dans l'oreille et le coeur, ce fut là le don de l'inconnue dans la voix me tarauda. Par elle, la langue maternelle m'exhibait ses crocs, inscrivait en moi une fatale amertume...".

[162] Assia Djebar, *L'Amour ..., cit...,* pp. 54 - 55: "Après quelques années de mariage, ma mère apprit progressivement le français. [...] Je ne sais exactement quand ma mère se mit à dire: "mon mari est venu, est parti... Je demanderait à mon mari", etc. [...] Je sens, pourtant, combien il a dû coûter à sa pudeur de désigner, ainsi directement mon père. Une écluse s'ouvrit en elle, peut-être dans ses relations conjugales".

[163] *Ibid.,* p. 55.

[164] *Ibid.*: "Des années passèrent. Au fur et à mesure que le discours maternel évoluait, l'évidence m'apparaissait à moi, fillette de dix ou douze ans déjà: mes parents, devant le peuple des femmes, formaient un couple, réalité extraordinaire!".

termine "e'dou". Interessante inoltre è il confronto fra il modello materno e quello trasmesso alla Djebar dalla nonna. In *Vaste est la prison* la scrittrice descrive la fuga dell'"Aimé". Si rende conto di essersi innamorata di un "enfant, un adolescent, un jeune frère, un cousin, pas un homme" e fa risuonare la voce della nonna defunta:

> La voix se dévide nette et dure; elle ne s'exprime ni en français, ni en arabe, ni en berbère, une langue d'au-delà, celle des femmes évanouies avant moi et en moi. Celle de ma grand-mère morte huit jours après l'indépendance et qui s'adresse à moi, véhémente, du fond de mes colères ou de ma stupeur: – Il n'a pas affronté – reprend la voix – même pas pour moi![165].

Il testo continua con un *flash back* in cui l'autrice ritornata bambina ricorda la definizione della nonna riguardo all'uomo: "Quelqu'un dont on ne voit pas le dos!" [166] Dopo quindici anni gli insegnamenti dell'antenata sono ancora vivi nella coscienza della scrittrice che a sua volta identifica l'uomo come colui che ha il coraggio di affrontare i nemici. Il modello moderno della madre si sovrappone pertanto a quello della tradizione trasmesso dalla nonna e nelle pagine successive la voce dell'antenata si fonde con quella della nipote[167] per ripudiare, secondo la più antica scuola coranica, il nemico[168], ovvero il consorte della Djebar.

Nel 1991, a sua volta la Djebar si erge a modello per la figlia, sconsigliandola di accettare la cattedra di insegnante nella città del padre, quella in cui "les femmes secrètement désignent tout époux réel ou virtuel de ce vocable d'ennemi!", quella in cui non avrebbe mai potuto essere "amoureuse parmi des ennemis". La figlia segue il consiglio materno, lascia l'Algeria e decide di

---

[165] Assia Djebar, *Vaste ... cit.*, p. 103.

[166] *Ibid.*, pp. 104 - 105: "Qu'est-ce qu'un homme?" s'exclamait sa voix rude, un peu caverneuse vers la fin et qu'enrouaient, par intermittence, des quintes de toux. Les dames de la ville, les jeunes filles, les fillettes attendaient qu'elle retrouvât respiration et débit réguliers. Allongée sur ce qui fut dès lors sa couche de maladie, puis d'agonie, elle respirait – un râle qui vers la fin se libérait –, elle nous dévisageait l'une après l'autre et, avec une amertume indicible mais aussi une fierté indéniable, comme si, sur tout son parcours mouvementé, elle avait eu, elle, ce rare privilège, elle seule de notre cité ancienne, elle seule n'ayant après tout rencontré "que des hommes" – "Qu'est-ce qu'un homme?" répétait-elle, puis, après un souffle rauque qui la déchirait plus que ses toux spasmodiques, elle déclarait: "Quelqu'un dont on ne voit pas le dos!" – puis elle reprenait, dévisageant surtout les petites-filles dont elle ne verrait jamais le jour des noces – "Quelqu'un, continuait-elle plus explicite, dont l'ennemi ne voit jamais le dos!".

[167] *Ibid.*: "Ainsi, gisant à presque quarante ans, comme une adolescente vulnérable et honteusement énamourée, je n'arrêtais pas d'entendre ma grand-mère ainsi haleter devant moi, avec entêtement me harceler, quinze ans après: "Peut-être est-ce la fatalité, peut-être que sur cette terre, nous les femmes qui savons "ce que doit être un homme", peut-être est-ce cela notre malédiction présente: ne plus rencontrer d'hommes. Elle me parlait. Elle disait "nous", puisqu'elle se continuait en moi".

[168] *Ibid.*, p. 107: "L'époux [...] rejoignait ainsi le rôle que, depuis des générations, la mémoire de la ville lui assignait. [...] il jouait plus aisément encore son rôle d'ennemi. "Mon ennemi", soupirais-je [...]".

continuare gli studi in Francia a Rouen. La Djebar conclude il proprio racconto esprimendo la consapevolezza di essere diventata un anello della catena dell'oralità, continuando la tradizione ereditata dalla nonna e dalla madre e facendo della figlia "une fugitive nouvelle", "une passeuse" in cerca d'"une respiration à l'air libre":

> [...] je venais de comprendre que je maintenais, par l'intermédiaire de ma seule fille, la tradition à peine esquissée jusque-là chez l'aïeule (descendue définitivement de la zaouia pour la ville), chez la mère (tournant le dos spontanément à l'ancien, ouverte instinctivement au nouveau): je faisais de ma fille, prête alors, à s'ancrer dans la terre de son père, une fugitive nouvelle.
> Passeuses désormais, elle et moi: de quel message furtif, de quel silencieux désir?
> – Désir de liberté, diriez-vous tout naturellement.
> – Oh non, repondrais-je. La liberté est un mot bien trop vaste! Soyons plus modestes, et désireuses seulement d'une respiration à l'air libre[169].

Le scrittrici quindi ereditano l'oralità del femminile e nonostante crescano in seno a famiglie felici e monogame, circondate dall'amore coniugale, sviluppano comunque il timore verso l'altro sesso e verso il matrimonio. Ad esempio la Saadawi eredita dalla nonna la convinzione che il matrimonio sia una vera e propria tomba[170] e non a caso sin da piccola, associa la parola matrimonio a calamità e a Dio[171], ad un "Him" che è l'equivalente del "huwa" della Djebar. L'oralità della madre inoltre rafforza la stessa idea. Nonostante essa consideri il proprio sposo un "ideal husband", il doloroso passato di sua madre è ancora troppo vivo perché possa trasmettere alla figlia un modello diverso. Di conseguenza per la scrittrice il matrimonio può solo assumere i connotati di un'esperienza misteriosa, paurosa e dolorosa:

> I never heard my mother praise marriage as an institution even though my father was in her view an ideal husband. [...] She witnessed the life of her mother and father. And she lived the sadness and misery of her mother, whose husband imprisoned her in the house. My mother hated marriage because her own mother hated marriage and cursed marriage as a cemetery for women.

---

[169] *Ibid.*, p. 320.

[170] Nawal El-Saadawi, *Walking ... cit.,* p. 150: "The word marriage in colloquial Arabic is *gawaza*, which means a "permit". My grandmother used to say, "Daughter of my son, *gawaza* is "written" and like all girls you are destined to be married. What is written on the forehead must be seen by the eye. It is destiny. My *gawaza* was my *ganaza* [tomba], daughter of my son. But we thank thee, Oh God, for all our travails, for thou alone are to be thanked for the trouble that befalls us".

[171] Nawal El-Saadawi, *A Daughter ... cit.,* pp. 39 - 40: "Marriage" was a mysterious word surrounded by secrets. Whenever it rang out in the air, my aunt Ni'mat's face went pale, and the lips of Aunt Fahima curled in scorn. [...] I could hear her whisper, "Praise be to Him for He alone is to be praised for any harm which might befall us". [...] I began to realize that the third person referred to by "Him" meant God, and that all the calamities which had befallen this house had come from God. I was still a child and did not realize what the word God meant, but it became linked in my mind to the word calamity, which in turn had something to do with what they called marriage. When I was six years old, I learnt these three words by heart and they were like one sentence: "God, calamity, marriage".

So as a child I hated marriage and I never dreamed of myself in a wedding dress. Instead I dreamed that I was a physician, a creative writer, an actress, a poet, a concert musician, or a dancer[172].

La Mernissi riceve dalle donne dell'*harem* un'immagine della vita coniugale totalmente diversa. La sessualità è comunque concepita solo all'interno del matrimonio e a scopo procreativo, ma fra uomo e donna si instaurano relazioni se non amichevoli quanto meno di rispetto e di delicatezza[173]. In particolare la madre trasmette alla figlia il modello di un rapporto di coppia in cui la donna resiste e si ribella alla tradizione nel tentativo di modificare il ruolo del femminile e costruire un nucleo familiare diverso da quello tradizionale. La madre infatti prende posizione, provoca costantemente la suocera, sfida le regole del vivere comune basate sul "rythme du groupe" [174]. Rivendica il diritto all'individualità e all'intimità coniugale. Manifesta apertamente il suo disaccordo, perfino nelle piccole abitudini della quotidianità quali ad esempio gli orari dei pasti e la condivisione del cibo. Si alza infatti molto tardi, fa colazione da sola mentre la suocera si prepara per la preghiera del mattino ed evita per quanto possibile di partecipare ai pasti comuni[175].

La madre inoltre impone alla figlia di raggiungere la felicità[176] attraverso la resistenza e la ribellione intelligente. Ed ecco allora che la piccola Fatima ogni mattina si siede sulla soglia di casa e sviluppa "des muscles pour le bonheur" [177]. Seguendo i consigli materni impara a difendersi[178] e cerca di fronteggiare la paura

---

[172] Nawal El-Saadawi, *The Nawal ...*, *cit.*, p 1.
[173] Fatima Mernissi, *cit.*, pp. 39 - 41.
[174] *Ibid.*, p. 75.
[175] *Ibid.*, pp. 72 - 73.
[176] *Ibid.*, p. 77: "Je veux que mes filles aient une vie palpitante, disait-elle, passionnante et pleine de bonheur à cent pour cent, ni plus, ni moins." Je levais la tête en la regardant sérieusement, et lui demandais ce que signifiait le "bonheur à cent pour cent", car je voulais qu'elle sache que j'avais l'intention de faire de mon mieux pour y parvenir. Le bonheur, expliquait-elle, c'est se sentir bien, léger, créatif, satisfait, aimé, amoureux, et libre. [...] Une femme heureuse est une femme qui peut exercer tous les droits, y compris ceux de se déplacer et de créer, de se mesurer aux autres, de les défier, sans risquer cependant d'être rejetée".
[177] *Ibid.*, pp. 78 - 79: "C'est à toi d'y travailler. On développe des muscles pour le bonheur de la même façon que l'on développe ceux qui vous permettent de marcher ou de respirer. Tu crois que respirer c'est simple?" Donc chaque matin, je m'asseyais sur le seuil, contemplant la cour déserte et rêvant à mon merveilleux avenir, cette "cascade d'enchantements sereins". Ne jamais renoncer aux clairs de lune romantiques sur la terrasse, mettre celui qu'on aime au défi d'oublier ses contraintes sociales pour, l'espace d'un soir, se détendre, blaguer, regarder les étoiles en vous tenant la main... Voilà, me disais-je une façon de développer ses muscles du bonheur".
[178] *Ibid.*, p. 113: "Elle m'encourageait souvent à me rebeller, et ne cessait de me répéter que je ne devais pas compter sur Samir pour défendre mes intêrets. [...] Il faut se rebeller intelligemment. Tu dois envisager soigneusement la situation, et tout analyser. Révolte-toi quand tu es sûre d'avoir des chances de gagner."

facendosi coraggio con i racconti di Mina, una delle quattro anziane ex-schiave, che nonostante l'abolizione della schiavitù da parte dei francesi, continuano a vivere nell'*harem*. Si cala regolarmente nelle enormi giare per olive, conservate sulla terrazza dell'*harem,* simbolicamente sostitutive del pozzo in cui Mina era stata imprigionata dai suoi rapitori e poco alla volta vince il timore del buio, supera la solitudine, misure le sue forze e costruisce la propria autostima[179]. La modernità della madre della Mernissi non risparmia nemmeno il codice di abbigliamento. La scrittrice racconta di quando lei e il cugino Samir dopo aver discusso di "Hi-Hitler le [...] roi des Allemands" e essere arrivati alla conclusione che lo sterminio degli ebrei era solo una questione di colore di occhi e di capelli, in quanto Hitler detestava i colori scuri, avevano deciso di proteggersi, Samir supplicando la madre di tingergli i capelli, Fatima coprendoseli con un velo, strappatole immediatamente dalla madre furiosa, che esattamente come Mina, insegna alla figlia a non abbassare mai lo sguardo, a camminare a testa alta e a guardare verso il cielo[180].

La madre della Mernissi, reclusa nell'*harem* è però consapevole dell'importanza dell'istruzione, prerequisito per la conquista dell'indipendenza[181]

---

[179] *Ibid.*, pp. 166 - 167: "[...] il m'a fallu d'abord m'entraîner à sortir du puits et, pendant un temps, mon jeu favori a été de sauter dans le ventre noir d'une grande jarre à olives vide. [...] J'étais si contente quand Mina m'aidait à sortir du puits que je faisait de ce jeu une véritable obsession. [...] Après m'être glissée régulièrement dans la grande jarre à olives, je finis par oublier ma peur, et mes cauchemars cessèrent. J'avais découvert que j'avais un pouvoir magique. Il me suffisait de fixer le regard sur le ciel, le plus haut possible, et tout irait bien. Malgré leur taille les petittes filles peuvent surprendre les monstres. En fait, ce qui me fascinait dans l'histoire de Mina, c'est la surprise qu'elle avait infligée à ses ravisseurs: ils s'attendaient à ce qu'elle hurle, et elle n'avait rien dit. Je trouvais cela très habile. J'ai dit à Mina que je saurais affronter un monstre moi aussi, si ça m'arrivait".

[180] *Ibid.*, pp. 96 - 97: "Ne te couvre jamais la tête! A hurlé ma mère. Tu entends? Jamais! Je me bats pour l'abandon du voile, et toi tu en mets un? Quelle est cette absurdité?" Je lui ai expliqué le problème des juifs et des Allemands, des bombes et des sous-marins, mais elle n'a pas paru impressionnée. "Même si Hi-Hitler, le roi tout-puissant des Allemands, est à ta poursuite, a-t-elle dit, il faut que tu lui tiennes tête les cheveuz découverts. Il ne sert à rien de se couvrir la tête et de se cacher. Ce n'est pas en se cachant qu'une femme peut résoudre ses problèmes. Elle devient au contraire une victime toute désignée. Ta grande-mère et moi avons assez souffert avec cette histoire de masques et de voiles. Nous savons que ça ne marche pas. Je veux que mes filles aillent la tête haute sur la planète d'Allah en regardants les étoiles." Sur ce, elle m'a arraché le foulard, me laissant totalement sans défense, face à une armée invisible qui poursuivait les gens aux cheveux noirs".

[181] *Ibid.*, p. 78: "Les temps vont devenir moins durs pour les femmes, ma fille. Ta soeur et toi allez recevoir une bonne éducation, vous circulerez librement dans les rues et les jardins, et vous découvrirez le monde. Je veux que vous deveniez indépendantes, indépendantes et heureuses. Je veux que vous brillez comme des lunes. Je veux que votre vie soit une cascade d'enchantements sereins. Cent pour cent de bonheur. Ni plus, ni moins".

e presupposto per cambiare il mondo[182] ed è per questo che lotta affinché la figlia possa accedere a quel sapere a lei vietato e sono le speranze e i sogni della madre che si fissano nella mente della piccola Fatima e che diventano, come già visto anche per la Saadawi, bellissime immagini potenti e profumate da rievocare nei momenti di difficoltà:

> Un long silence suivait ses paroles, mais la beauté des images évoquées s'attardaient flottant dans la cour du harem comme un parfum, un rêve. Invisible, mais si puissant[183].

2.4. La formazione delle scrittrici: modernità e tradizione

2.4.1. Arabo e scuola coranica

Assia Djebar e Fatima Mernissi frequentano nell'infanzia la scuola coranica, l'unica istituzioni educativa a cui le fanciulle potevano accedere. Le due scrittrici vivono l'esperienza in modo profondamente diverso. Per la Mernissi l'apprendimento impartito è noioso, ripetitivo e frustrante. La Djebar, invece, nonostante il suo timore nei riguardi del maestro, pronto a colpire con la sua bacchetta "les doigts de tel garçon récalcitrant ou à l'esprit trop gourd"[184], collega lo studio del Corano all'entusiasmo della madre, per i buoni risultati dei figli. La gioia materna, nel vedere le lavagnette riempite con le sure, si esprime infatti in feste improvvisate e nel lancio dello *you you* fatto risuonare all'interno degli edifici assegnati agli insegnanti della scuola francese, tutti europei eccetto il padre della scrittrice[185].

Lo scopo primario della scuola coranica era ed è quello di inculcare la conoscenza del Corano necessaria alla pratica religiosa, avvicinare alla lingua classica e soprattutto rinforzare e trasmettere quelle norme comportamentali,

---

[182] *Ibid.*, p. 194: "Tu vas changer le monde, toi, n'est-ce pas? Tu vas conduire des voitures et des avions comme Touria Chaoui [première femme pilote marocaine]. Tu vas créer une planète sans murailles ni frontières, où les gardiens seront en vacances tous les jours de l'année".
[183] *Ibid.*, pp. 194 - 195.
[184] Assia Djebar, *L'Amour ...*, *cit.*, p. 257.
[185] *Ibid.*, pp. 257 - 258: "Je me souviens de fêtes que ma mère improvisait dans notre appartement lorsque je rapportait, comme par la suite mon frère devait le faire, la planche de noyer ornée d'arabesques. Le maître nous récompensait ainsi quand nous avions appris une longue sourate. Ma mère et la "nounou" villageoise, qui nous était une seconde mère, osaient pousser alors le "you you" presque barbare. [...] La circonstance était jugée par ma mère assez importante (l'étude du Coran entreprise par ses petits) pour que le cri ancestral s'élançât ainsi modulé, au coeur de ce village où elle se sentait pourtant exilée".

funzionali al mantenimento della società patriarcale e già apprese attraverso l'oralità materna. In altri termini, come scrive la Mernissi, l'obiettivo era ed è quello di fissare gli *hudud*, ovvero le frontiere, i limiti, i ruoli e gli spazi da rispettare:

> L'éducation, c'est apprendre à repérer les *hudud*, dit Lalla Tam, la directrice de l'école coranique où l'on m'a envoyée à l'âge de trois ans rejoindre mes dix cousins et cousines. Lalla Tam a un long fouet menaçant. Je suis d'accord avec elle sur tout: la frontière, les chrétiens, l'éducation. Être musulman signifie respecter les *hudud*. Et pour un enfant, respecter les *hudud* veut dire obéir. Je souhaitais de toutes mes forces faire plaisir à Lalla Tam. Dés que j'ai pu échapper à son regard, j'ai demandé à cousine Malika, qui avait deux ans de plus que moi, si elle pouvait me montrer exactement où étaient situées ces *hudud*. Elle m'a répondu que tout ce dont elle était sûre, c'est que tout se passerait bien si j'obéissais à Lalla Tam. Les *hudud*, c'est ce que Lalla Tam interdit[186].

La scuola coranica quindi ancor oggi non si prefigge di spiegare la religione o la sintassi dell'arabo classico, ma solo di rendere familiare ai bambini il testo sacro e la sua lingua. Il metodo d'insegnamento rispecchia quello utilizzato all'interno della famiglia ed è basato sull'imitazione, sulla gratificazione, ma anche sui divieti, sulle minacce o sulle lievi pene corporali. Il maestro trasmette solo l'implicito dello scritto e si preoccupa soprattutto della corretta memorizzazione espressa da una recitazione orale scrupolosa e ben salmodiata. All'allievo è richiesto di ripetere perfettamente il testo sacro cominciando dalla fine del libro che contiene le sure più brevi e più utilizzate nella preghiera. Se riesce a ricordare tutto il testo (114 sure, più di 800 pagine) lo scolaro ha diritto al titolo di *hafez* (memorizzatore del Libro).

Sia la Djebar sia la Mernissi si dilungano sulla descrizione dell'insegnamento coranico. In particolare la Mernissi sottolinea più volte l'assenza di spiegazioni e ci fa partecipi della sua incapacità di provocare nella maestra il tanto atteso sorriso, premio per una buona recitazione:

> [...] la plupart du temps Lalla Tam ne se préoccupait pas trop d'expliquer la signification des versets du Coran. Nous nous contentions de les copier sur nos *luha*, nos ardoises, le jeudi, et nous les apprenions par coeur les samedi, dimanche, lundi et mardi.
> Chacun de nous s'asseyait sur son coussin, la *luha* sur les genoux, et lisait à haute voix, psalmodiant jusqu'à ce que les mots lui rentrent dans la tête. Puis le mercredi, Lalla Tam nous faisait réciter ce que nous avions appris. Il fallait poser la *luha* sur les genoux, à l'envers pour ne pas être tenté de lire, et réciter de mémoire. Si on ne faisait aucune erreur, Lalla Tam souriat. Mais elle souriait rarement quand c'était mon tour.
> [...] Lalla Tam ne donnait aucune explication. Elle disait que ça ne servait à rien. "Contentez vous d'apprendre par coeur ce que vous avez écrit sur vos *luha*, personne ne vous demandera votre opinion"[187].

---

[186] Fatima Mernissi, *cit*., p. 190.
[187] *Ibid*., p. 93.

La Djebar invece scandisce le tappe dell'apprendimento del Corano, e quindi dell'arabo classico, legandole a precisi movimenti del corpo, in un'interessante relazione fra oralità, scrittura e fisicità[188]. Ogni giovedì infatti, dopo la recita del testo memorizzato, i fanciulli dovevano lavare le lavagnette in una sorta di rito purificatore atto a consentire alla memoria una pausa ristoratrice, prima del nuovo intenso sforzo fisico. Per la scrittrice infatti imparare le sure del Corano significava non solo memorizzarle, ma soprattutto allenare il fisico a mantenere ed eseguire posture corporali su cui la memoria potesse appoggiarsi per ricordare senza errori. Per la Djebar corpo, mente e lingua si fondono pertanto in un tutt'uno[189]. Essa inoltre sottolinea come lo sviluppo del corpo sancisce per le fanciulle l'abbandono della scuola coranica da cui sono allontanate esattamente come i maschi dall'*hammam* femminile. Ma mentre per il bambino il divieto di frequentare il bagno corrisponde all'ingresso nella vita attiva degli adulti e la frequentazione degli spazi pubblici, per la femmina significa l'inizio della reclusione e dell'imposizione del velo. La Djebar smette infatti di frequentare la scuola coranica all'età di dieci anni e chiedendosi che fine abbia fatto la sua compagna di banco si risponde: "Voilée certainement, soustraite du jour au lendemain aux chemin de l'école: son corps la trahissait. Ses seins naissants, ses jambes qui s'affinaient, bref l'apparition de sa personnalité de femme la transforma en corps incarcéré!"[190], un corpo incarcerato a cui corrisponde una "mente velata"[191], una voce zittita e uno sguardo accecato.

2.4.2. Lingua e scuola dei colonizzatori

Le scrittrici vivono in un contesto multilingue dominato dalla lingua dei colonizzatori, unico veicolo di conoscenza. Ricevono un'educazione scolastica di

---

[188] Assia Djebar, *L'Amour ...*, *cit.*, p. 259: "Je me souviens combien ce savoir coranique dans la progression de son acquisition, se liait au corps".
[189] *Ibid.*, pp. 259 - 260: "Cette langue que j'apprends nécessite un corps en posture, une mémoire qui y prend appui. La main enfantine, comme dans un entraînement sportif, se met, par volonté quasi adulte, à inscrire. "Lis!" Les doigts oeuvrant sur la planche renvoient les signes du corps, à la fois lecteur et serviteur. Les lèvres ayant fini de marmonner, de nouveau la main fera sa lessive, procédera à l'effacement sur la planche — instant purificateur comme un frôlement du linge de la mort. L'écriture réintervient et le cercle se referme".
[190] *Ibid.*, p. 259.
[191] L'espressione è della Saadawi ed è presente in molti dei suoi scritti. Si veda ad esempio *Towards a Philosophy that will Awaken the Conscience of the Human Race - Paper presented at the opening of the Sixth International conference of the Arab Women's Solidarity Association*, Cairo, 3-5 January 2002.

tipo europeo e viene loro trasmessa una profonda ammirazione per la cultura occidentale.

Leila Ahmed, narrando del proprio percorso scolastico, sottolinea come al Cairo fosse naturale nelle alte classi parlare inglese e/o francese e frequentare scuole gestite dai colonizzatori. Nonostante infatti la politica oppressiva ed ingiusta degli inglesi e i nascenti movimenti di indipendenza egiziani, le famiglie cairote dell'alta borghesia erano profondamente convinte della superiorità della civiltà europea e, desiderando il meglio per i propri figli, sceglievano per loro una formazione di tipo occidentale, spesso da svolgersi all'estero[192].

Le scrittrici, quindi imparano la lingua straniera al posto della loro. Il padre della Ahmed, ad esempio, convinto dell'inutilità dell'arabo trascura di trasmetterlo ai figli e sceglie per loro scuole inglesi. La Ahmed frequenta infatti la *English Mission School* dove apprende l'inglese, collegato a simboli e segni totalmente avulsi dalla sua quotidianità, ma non l'arabo, che rappresenterà per tutto il resto della sua vita un ostacolo insormontabile legato ad un ricordo traumatico. Al suo primo anno nella *Senior School* si avvicina infatti con grandi difficoltà all'arabo standard, obbligatoriamente introdotto per legge, anche nelle scuole straniere, e ne studia, con scarsi risultati, la sintassi e il lessico profondamente diversi da quelli dell'egiziano [193]. La sua insegnante, arabo-palestinese, di fronte ai continui e ripetuti errori di lettura un giorno, spazientita, le grida: "You're an Arab!" [...] "An Arab!" And you don't know your own language" [194] e la schiaffeggia, causandole una ferita ancor più grave di quella provocata dai pregiudizi degli altri insegnanti inglesi, una lacerazione inattesa proveniente non dal colonizzatore, riconosciuto come superiore anche se razzista, bensì da un proprio simile [195]. L'indimenticabile brutta esperienza causa nella scrittrice un sentimento di intensa confusione, che si aggiunge al già profondo complesso di inferiorità, destabilizzando ancor di più un'identità in difficile formazione [196]. La scarsa conoscenza dell'arabo, inoltre non le permetterà di

---

[192] Leila Ahmed, *A border ...*, *cit.*, pp. 5 - 6.
[193] *Ibid.*, p. 147.
[194] *Ibid.*, p. 243.
[195] *Ibid.*, p. 146.
[196] *Ibid.*, p. 148: "I have always thought that those moments between me and Miss Nabih were in large part responsible for the feelings of confusion, anger, and guilt that I've felt all my life in connection with the issues of Arabness, identity, the Arabic language, and the like".

decifrare il diario paterno, generando in lei un incolmabile senso di frustrazione[197]. Per meglio spiegare la difficile relazione delle scrittrici con la lingua araba, ricorro nuovamente al testo della Sebbar. In *Je ne parle pas la langue de mon père* la scrittrice costantemente esprime il dolore per l'impossibilità di comunicare in arabo con il padre e traccia una precisa frontiera linguistica che divide lei e la madre, dal mondo altro, quello del padre. Nel suo romanzo, definisce la madre una "étrangère". Ribadisce continuamente l'appartenenza alla classe dei colonizzatori, la madre per nazionalità, lei in quanto erede della cultura e della lingua materna. Gli algerini sono gli altri e fra questi anche il padre che ha sempre considerato i suoi figli "des étrangers, les filles et les fils de l'étrangère"[198] e pertanto già appartenenti alla cultura superiore dei colonizzatori.

Il francese divide infatti le due civiltà e annulla l'arabo colloquiale proibendolo nelle istituzioni, a scuola ad esempio dove è tollerato solo in cortile durante la ricreazione ed è messo a tacere dal fischietto dell'insegnante quando richiama i suoi studenti in classe, vale a dire nell'"autre monde":

> [...] la langue maternelle, prohibée dans l'enceinte de l'école, la cour de récréation ne réussit pas à l'interdire, et les maîtres [...] ont renoncé à surveiller le verbe arabe qui revient en force, dans un bruit joyeux, si vif que rien ne l'arrête. Au sifflet, la langue défendue se tait, de murmure en murmure jusqu'au silence, les garçons entrent dans l'autre monde[199].

Francese e inglese sono quindi lingue superiori, autorizzate dalle istituzione e pertanto dal potere, indispensabili se si desidera un buon impiego. Sono il mezzo espressivo dei *mass media* e soprattutto dei mondi magici e degli universi simbolici e immaginari in essi rappresentati, come ben sottolinea la Ahmed facendo riferimento all'inglese:

> For me now there is no doubt that, at least implicitly, English was valued above Arabic in ways that would have marked it, in a child's mind at least, as being somehow innately a "superior" language. English was to begin with, the language we spoke at school [...]. And it was the language of the people we looked up to school, namely, our British teachers. And the language of the movies we went to and of the glamorous worlds in which they were set, and of the books we read and their enticing imaginary worlds[200].

L'arabo viene invece costantemente disprezzato, svalutato, cancellato anche all'interno delle mura domestiche. Il padre della Sebbar ad esempio si rivolge

---

[197] *Ibid.*, p. 23: "He [il padre] was in fact writing his memoirs. I have with me now those yellowed, faded pages. [...] Alas, they are almost indecipherable to me, for I do not have the easy mastery of the cursive Arabic script that my father had".
[198] Leïla Sebbar, *cit.*, p. 125.
[199] *Ibid.*, p. 59.
[200] Leila Ahmed, *A border ...*, *cit.*, p. 23.

sempre alla moglie e alle figlie nella "langue unique, la belle langue de la France", separandole in tal modo dalla sua terra, creando una "citadelle close, enfermée dans sa langue et ses rites, étrangères, distante, au coeur même de la terre dont nous ne savions rien et qui avait donné naissance à mon père, aux garçons de sa langue, à nous les petites Françaises"[201].

In maniera analoga, anche se capovolta, l'inglese diventa per la Ahmed elemento discriminante. È "the favourite language, the language of subversion", la lingua che solo il padre può capire[202]. L'arabo diventa di conseguenza simbolo dell'inferiorità delle alterità. La Ahmed, riflettendo sul multilinguismo della sua famiglia, giunge infatti alla conclusione di aver sempre collocato la madre in posizione inferiore rispetto al padre, a causa proprio del suo parlare arabo e della sua non conoscenza dell'inglese[203]. Si noti peraltro che nei testi citati la parola "Father" contrappone la propria iniziale maiuscola alla minuscola del termine "mother". Anche graficamente la discriminazione fra i sessi appare evidente. Nell'infanzia della Ahmed, quindi, l'arabo colloquiale è la lingua del femminile, dell'universo silenzioso delle mura domestiche. L'arabo classico, ma soprattutto l'inglese e/o il francese appartengono invece al mondo esterno, quello maschile, quello della vita attiva e delle professioni. Il pensiero è confermato dalla Saadawi che scrive:

> The Arabic language was not made for me, does not speak to me. It was made for men, uses divine words and expressions that deny my existence[204].

La Saadawi appartiene ad una classe sociale meno agiata di quella della Ahmed e frequenta, nello sperduto villaggio di Menouf, l'unica scuola elementare femminile inglese esistente, una di quelle istituzioni sorte in tutto l'Egitto sin dall'inizio dell'occupazione britannica, che, pur applicando il sistema didattico egiziano, prevedevano fra i loro programmi un'istruzione a livello avanzato di

---

[201] Leïla Sebbar, *cit.*, p. 39.
[202] Leila Ahmed, *A border ...*, *cit.*, p. 23: "At home we spoke Arabic and French as well as English. At home, too, though, English soon became the favourite language of us children for speaking among ourselves—chiefly because the adult around us, except Father, could not understand it. And so, since Father was often not home, English was from the start for us a language of subversion and a way of circumventing and baffling the adults around us and of communicating around them. Sometimes we spoke English with Father. With our mother we almost spoke Arabic and, if not that, French".
[203] *Ibid.*, p. 25: "[...] even the fact that we nearly always spoke to her [la madre] in Arabic, undoubtedly marked her, too, in some way silently, silently in my child's mind, as inferior".
[204] Nawal El-Saadawi, *Walking ...*, *cit.*, p. 145.

lingua e cultura inglese e, pur insegnando la religione araba, impartivano anche la cristiana e l'ebraica.

La Saadawi, ripensando al proprio percorso scolastico, ricorda Miss Hamer la preside inglese della scuola di Menouf, la cui descrizione mi fa pensare a Miss Crane, l'insegnante in *The Jewel of the Crown* di Paul Scott. In entrambi i testi il colonizzatore è costruito dallo sguardo dei colonizzati. In *The Jewel of the Crown* i bambini indiani identificano nell'abbigliamento di Miss Crane, i simboli della classe dominante e di conseguenza la collocano automaticamente nel mondo altro. Allo stesso modo, il vestito, l'acconciatura e il colore chiaro della pelle, trasformano Miss Hamer in un essere superiore agli occhi della piccola Nawal e di nuovo la lingua diventa l'elemento discriminante. La totale ignoranza dell'arabo pone infatti la preside della scuola in posizione superiore rispetto alle donne egiziane, preservandola da tutte quelle funzioni biologiche, che pur essendo naturali, sono percepite come vergognose dal contesto mussulmano soprattutto se legate al corpo femminile:

> Miss Hamer [...] did not speak Arabic, [...] I also thought that, unlike Egyptian women, Miss Hamer did not menstruate and did not urinate either. She always wore clean, well ironed, silky clothes with a starched collar. Her corn-coloured hair was packed in a tight roll, and not even in the wind was a single strand blown out of place, her face was rosy red like the faces of all those who were from England[205].

Inoltre, Miss Hamer, in quanto donna bianca è gerarchicamente superiore sia al capo della polizia sia al re e soprattutto preferita da Dio come del resto tutti gli inglesi. Ne consegue che gli inglesi in quanto amati da Dio sono superiori agli egiziani e che le loro donne sono anch'esse superiori persino agli uomini egiziani più importanti[206].

L'esperienza scolastica della Saadawi è quindi analoga a quella della Ahmed. La Saadawi però reagisce smascherando spesso, attraverso l'ironia e il paradosso, le pretese di autorevolezza dei colonizzatori. Ad esempio quando l'autrice ricorda il suo periodo universitario alla Facoltà di Medicina, sottolinea come tutte le lezioni fossero rigorosamente nella lingua altra ed evidenzia l'ironico paradosso della descrizione di sintomi e malattie in inglese[207].

---

[205] Nawal El-Saadawi, *A Daughter ...*, *cit.*, pp. 97 - 98.
[206] *Ibid.*
[207] Nawal El-Saadawi, *Walking ...*, *cit.*, pp. 57 - 58.

Il padre della Djebar permette alla figlia di proseguire gli studi nella scuola secondaria francese scegliendo per lei la libertà piuttosto che la reclusione. Nei suoi testi la scrittrice costantemente collega la scuola e l'apprendimento del francese alla libertà del corpo, creando un parallelo fra l'arabo classico della scuola coranica e la segregazione della donna e la lingua altra che garantisce invece il movimento e l'esplorazione dello spazio sovversivo, al di là della tradizione, delle convenzioni e degli sguardi disapprovatori e sospettosi dei vicini [208]. Per Assia Djebar la scuola francese rappresenta infatti una "chance inattendue", un evento senza il quale, per sua propria ammissione, non avrebbe mai potuto diventare scrittrice:

> Au départ, avant le jaillissement premier et précoce de mon activité d'écrivain, il y eut l'espace donné, un horizon soudain offert: une chance inattendue.
> Il est clair en effet que je n'aurais jamais été écrivain si, à 10 ou 11 ans, je n'avais pu continuer mes études secondaires; or, ce petit miracle fut rendu possible grâce à mon père instituteur, homme de rupture et de modernité face au conformisme musulman qui, presque immanquablement, allait me destiner à l'enfermement des fillettes nubiles[209].

La scuola insegna infatti alla Djebar a muoversi nello spazio maschile, a vagabondare nelle strade cittadine. La conquistata libertà del corpo diventa poi libertà di pensiero ed è alla base della sua creatività e della sua scrittura:

> Qu'a à voir la marche au dehors, diriez-vous, avec les mots des romans, avec l'élan propre à l'imagination et à toute fiction? Mais il s'agit ici du mouvement du corps féminin: là se place la ligne la plus acérée de la transgression, quand une société, au nom d'une tradition trahie et plombée, tente, et réussit parfois, même aujourd'hui, à incarcérer ses femmes, c'est-à-dire la moitié d'elle-même![210]

La Sebbar aiuta a capire che cosa significhi per una ragazza, che vive in un contesto mussulmano, muoversi al di fuori della protezione della propria casa. La scrittrice, a distanza di anni, in *Je ne parle pas la langue de mon père*, ancora ricorda gli insulti a sfondo sessuale di cui erano oggetto lei e le sorelle nel breve tragitto dalla casa alla scuola e ancora porta in sé il timore di un'aggressione fisica, di un pericolo incombente da cui non avrebbe potuto difendersi:

> Mon père n'a pas su que des garçons injuriaient ses filles, ou le savait-il, mais il ne pouvait pas garder ses filles séquestrées, comme d'autres pères qui leur avaient interdit l'école, les écoles, coranique et française, parce qu'elles auraient côtoyé des garçons, et le chef de famille lui-même aurait contrevenu aux règles de la partition des sexes, les écoles n'étaient pas mixtes, mais le chemin de l'école était le même, la tradition n'avait pas tracé la rue

---

[208] Assia Djebar, *L'Amour ...*, *cit*., pp. 260 - 261: "Quand j'étudie ainsi, [si riferisce allo studio del Corano] mon corps s'enroule, retrouve quelle secrète architecture de la cité et jusqu'à sa durée. Quand j'écris et lis la langue étrangère: il voyage, il va et vient dans l'espace subversif, malgré les voisins et les matrones soupçonneuses; pour peu, il s'envolerait".
[209] Assia Djebar, *Idiome de l'exil et langue de l'irréductibilité*, Discorso pronunciato in occasione del Prix des Éditeurs et Libraires allemands, Prix de la Paix de l'année 2000.
[210] *Ibid*.

féminine séparée de la rue masculine jusqu'aux bâtiments scolaires, les filles même si des frères les accompagnaient, étaient en danger et elles mettaient en danger l'honneur de la famille...[211].

Fatima Mernissi frequenta una delle prime scuole pubbliche aperte a Fez dai nazionalisti grazie alla modernità della madre che convince il marito a convocare un "conseil de famille" per decidere il trasferimento della figlia dalla scuola coranica a quella pubblica. Permettere alla figlia di frequentare una scuola nazionale, istituita su modello europeo, era infatti un problema troppo importante perché il padre della Mernissi potesse risolverlo da solo[212]. Le nuove scuole infatti seguivano i metodi e i programmi d'istruzione francesi, per cui insegnavano materie quali la geografia, la matematica, le lingue straniere, l'educazione fisica. Erano miste e prevedevano un corpo insegnante con professori maschi. Il metodo educativo era quindi totalmente diverso da quello delle scuole coraniche e poteva pertanto esasperare il già evidente scontro nella civiltà mussulmana fra tradizione, e modernità[213]. La ragazza e di conseguenza l'onore dell'intera famiglia erano quindi esposti ad una serie di rischi inconcepibili per il contesto mussulmano. La fanciulla doveva abbandonare la protezione offerta dallo spazio domestico per affrontare quello pubblico ed essere educata non più solo dalla madre, bensì da uomini estranei alla famiglia ed inoltre, durante le ore di educazione fisica, era tenuta ad indossare dei pantaloncini corti e a mostrare le gambe, che la tradizione voleva e vuole assolutamente coperte. Il problema quindi doveva essere attentamente soppesato dal gruppo familiare in quanto la tutela dell'onore era ed è oggetto di interesse dell'intero clan. Mi sembra peraltro interessante proporre la composizione del "conseil de famille" dei Mernissi, al fine di evidenziare la scarsa importanza in esso della voce femminile. Infatti, vi parteciparono oltre al padre della scrittrice, lo zio, la nonna paterna, e tutti i cugini. Come difensore del punto di vista della madre, intervenne il fratello della stessa delegato dal padre, troppo

---

[211] Leïla Sebbar, *cit.*, p. 59.

[212] Fatima Mernissi, *cit.*, p. 189: "Un conseil de famille était chose serieuse, et ne se réunissait généralement que lorsqu'un des membres avait une grande décision à prendre ou était confronté à quelque conflit sans issue. Dans le cas de mon changement d'école, la décision était trop importante pour que mon père puisse la prendre seul".

[213] *Ibid.*: "Il y avait une énorme différence entre l'institution traditionnelle, qui avait été jusqu'alors la seule possibilité ouverte aux filles et l'école primaire nationaliste comme celle que le Fquih Benabdallah ou Moulay Brahim Kettani venaient d'ouvrir dans les environs, sur le modèle du système française, où les filles apprenaient les mathématiques, les langues étrangères, la géographie, recevaient l'enseignement de professeurs masculins et faisaient de la gymnastique en short".

lontano per partecipare alla riunione. Una donna non ha infatti diritto di parola nemmeno nell'ambito delle riunioni di famiglia e deve affidarsi al proprio tutore maschile.

Il cambio di scuola è approvato dal consiglio di famiglia e la Mernissi, con i suoi dieci cugini, inizia una nuova stimolante esperienza. La scuola nazionalista le permetterà infatti, come già abbiamo visto per la Djebar, di imparare a muoversi nello spazio pubblico e di appropriarsi di quegli strumenti culturali necessari ai suoi futuri studi universitari. La scrittrice si avvicina con entusiasmo alle nuove discipline scolastiche. Sperimenta metodi di apprendimento diversi da quelli della scuola coranica, che le trasmettono, come già abbiamo visto per le altre scrittrici, una nuova dimensione dell'essere umano e del concetto di libertà. Interessante ad esempio è notare come anche la Mernissi associ la scuola coranica all'immobilità della postura, alle punizioni corporali e alla noia di ore interminabili e colleghi invece la scuola dei nazionalisti alla modernità, al movimento, all'indipendenza:

> À l'école coranique, on était obligés de rester toute la journée assis en tailleur sur des coussins, avec une seule coupure au moment du déjeuner, qu'on apportait avec nous. La discipline était féroce. Lalla Tam vous fouettait si elle n'aimait pas votre façon de vous tenir, de parler ou de réciter les versets. Les heures paraissaient interminables, à apprendre par coeur et à réciter. Au contraire, à l'école nationaliste de Moulay Brahim tout était moderne. On était assis sur des chaise, à une table qu'on partageait avec deux autres garçons ou filles. Il y avait toujours quelqu'un qui intervenait, on ne s'ennuyait jamais. Non seulement on sautait d'un sujet à l'autre, de l'arabe au français, des maths à la géographie, mais en plus on passait d'une classe à l'autre. Aux interclasses, on pouvait faire un petit tour, grignoter des pois chiches [...] et même demander la permission d'aller aux toilettes, sitées à l'autre bout du bâtiment. On avait ainsi un répit substantiel d'une bonne dizaine de minutes et, même si on arrivait en retard, il suffisait de frapper discrétement deux coups à la porte de la classe avant d'entrer. Ces deux coups me plaisait particulièrement, parce que chez nous, les portes étaient soit ouvertes, soit fermées, mais il n'était pas question de frapper. D'abord à cause de l'épaisseur des portes et de l'impossibilité de les pousser, mais aussi parce qu'un enfant n'était pas autorisé à ouvrir ou fermer une porte lui même[214].

Inoltre, anche la Mernissi, rientrando a casa per pranzo, sperimenta la stessa gioia ed euforia della Djebar, nel passeggiare liberamente per strada. Anche per Fatima la libertà del corpo diventa mentale: comicia a collezionare buoni risultati scolastici e a diventare intelligente. Il corpo liberato, anche nel caso della Mernissi, crea pertanto le premesse per mettere in moto la creatività:

> [...] nous rentrions chez nous pour déjeuner. [...] J'étais folle de joie d'être ainsi dans la rue en pleine journée.
> [...] L'école moderne était si amusante que je me mis même à avoir de bonnes notes, et à devenir intelligente, en dépit de ma lenteur désespérante[215].

---

[214] Fatima Mernissi, *cit*., p. 191.
[215] *Ibid.*, pp. 191 - 192.

Ed infine, anche nel chiuso universo dei Mernissi, il francese e la moda europea tracciano la frontiera fra tradizione e modernità. Nel salotto degli uomini infatti il padre e lo zio, portatori della tradizione, indossano i consueti abiti mussulmani, i giovani della famiglia, invece ostentano la loro modernità agghindandosi secondo i canoni occidentali, al punto da poter essere confusi con i soldati francesi. Il padre e lo zio, osservando la diversità di abiti ed atteggiamenti, commentano scherzosamente ma contemporaneamente compiaciuti della capacità dei loro figli di assorbire la civiltà altra e di confondersi nel mondo altro[216]. Del resto per i propri figli hanno scelto l'educazione giudicata migliore e superiore, ovviamente la francese. I cugini più brillanti frequentano infatti "le Collège musulman [...] un établissement secondaire français qui préparait les fils des familles éminantes à des situations importantes"[217]. Ed è la lingua che fa la differenza. Tutti indistintamente infatti ammirano il giovane cugino Zim per la sua perfetta padronanza del francese, che gli assicura, nel salotto, il posto a fianco del padre, l'attenzione[218] e il rispetto degli adulti e lo eleva a futuro salvatore del Marocco[219].

---

[216] *Ibid.*, p. 82: "Mais quel est le devenir de nos tenues traditionnelles, plaisanta un jour mon père avec les jeunes cousins assis autour de lui, quand vous autres jeunes êtes tous habillés comme Rudolph Valentino?" Sans exception, ils portaient des complets à l'occidentale et, tête nue, leurs cheveux coupés court au-dessus des oreilles, ils ressemblaient beaucoup aux jeunes soldats français postés au bout de la rue. "Nous réussirons probablement un jour à flanquer les Français dehors, pour nous apercevoir ensuite que nous nous leur ressemblons tous", ajouta mon oncle".
[217] *Ibid.*, p. 83.
[218] *Ibid.*, pp. 83 - 84: "Comme tout le monde j'étais impressionée par son éloquence en français, langue que personne de la famille ne maîtrisait encore. [...] Tout le monde l'écoutait religieusemnet quand l'oncle lui faisait signe de lire les journaux français".
[219] *Ibid.*, p. 84: "Mon père et l'oncle respectaient Zin comme l'un des membres de la nouvelle génération de Marocains qui allaient sauver le pays".

Parte seconda: La scrittura

1. I motivi della scrittura femminile arabo mussulmana

1.1. La conquista di uno spazio di libertà e di trasgressione

Nella prima parte ho messo in evidenza come l'eredità della tradizione orale femminile e l'educazione occidentale trasmessa dalla scuola dei colonizzatori siano state determinanti nella formazione dell'identità delle scrittrici.

In questa seconda parte mi propongo di mettere in luce come la scrittura rappresenti inizialmente per la donna araba mussulmana un momento di intenso piacere che porta inconsapevolmente alla creazione di uno spazio di trasgressione. Lo scrivere è infatti il primo fondamentale atto di ribellione esercitato all'interno delle mura domestiche attraverso il quale la donna esprime una forma di esistenza alternativa e di resistenza alla reclusione. La scrittura infatti le permette di coltivare i propri sogni, sconfiggere la noia del quotidiano, conservare l'equilibrio psicologico sentendosi viva nell'espressione creativa ed infine di affermarsi e di indagarsi. La donna mussulmana inizia pertanto a scrivere per il proprio piacere e continuerà a farlo spinta dalla necessità di "breathing in the air of life"[220], dall'urgenza di rappresentare la vita[221] e infine dal dovere di combattere il sistema, mostrandone i paradossi e le ingiustizie esercitate in nome della religione, della legge, della nazione, della morale e dell'amore.

Il piacere ricavato dalla scrittura è pertanto tematizzato dalle autrici ed avvertito sin dall'infanzia. Analizziamo ad esempio le esperienze di Fatima Mernissi e Nawal El-Saadawi.

---

[220] Nawal El-Saadawi, *A Daughter ...*, *cit*., p. 54. La Saadawi riflettendo sulle persecuzioni di cui è stata oggetto, giunge alla conclusione che il vero problema è la sua scrittura, dietro la quale vi è una donna che riflette, analizza il proprio mondo e spesso lo condanna senza mezzi termini. Scrivere però è per lei una necessità, un bisogno vitale, importante quanto il respirare: "[...] Since I started writing I have understood my crime. My crime has been to think, to feel. But writing for me is like breathing in the air of life. I cannot stop."

[221] Nell'intervista concessa nel dicembre del 1999 a Grazia Casagrande, giornalista, redattrice di *alice.it*, il portale dedicato alle segnalazioni librarie, la Djebar afferma: "Mi ha spinto a scrivere l'urgenza di rappresentare la vita, una vita tragica, appassionata". http://www.librialice.it/ cafeletterario/cafehist3.htm.

La Mernissi, nella sua autobiografia, ricorda l'insistenza della zia Habiba sul potere magico delle parole capaci di rendere tangibili i sogni, abbattere le frontiere e cambiare il mondo[222] e, descrivendo il contesto femminile in cui vive, insiste sulla necessità delle donne dell'*harem* di concretizzare quel desiderio di evasione che prende forma negli *script* della cugina Chama, che, attraverso il teatro, racconta alle donne della sua famiglia la storia di altre donne e lo fa per assicurare a se stessa e all'*harem* uno dei pochi piaceri consentiti. Alimenta però, anche se inconsapevolmente la ribellione, mettendo in scena gli amori romantici delle sue protagoniste, ma soprattutto la resistenza e la lotta per la felicità. Parla di donne che hanno cercato la libertà nella scrittura come le femministe egiziane e libanesi, in particolare Aisha Taymour, Zaynab Fawwaz e Huda Sha'raoui[223]. Racconta di Oum Kelthoum, di Schéhérazade e della principessa Asmahan, che, opponendosi alla tradizione, aveva manifestato "ouvertement le désir féminin"[224] e aveva realizzato in modo autonomo il proprio destino, preferendo una vita breve e tumultuosa ad una più lunga ma rispettosa di una "tradition léthargique"[225]. Sin dall'infanzia pertanto la Mernissi, partecipa attivamente al teatro di Chama, dal quale deriva i suoi modelli di vita e di trasgressione e coltiva la scrittura convinta del potere magico della stessa. L'importanza che la scrittrice attribuisce al teatro nella sua formazione letteraria è ben espressa dal seguente pensiero:

> Le théâtre, cette écriture des rêves où le corps mime l'imaginaire, me paraissait essentiel. Je me suis toujours demandé pourquoi on ne l'a pas déclaré institution sacrée[226].

Analogamente Nawal El-Saadawi si avvale del teatro come prima forma di espressione. In *A Daughter of Isis* ci parla a lungo dei suoi *script*. Descrive l'entusiasmo dei genitori che, sin dall'infanzia, come la zia Habiba della Mernissi,

---

[222] Fatima Mernissi, *cit.*, pp. 110 - 111: "Tante Habiba était certaine que chacune de nous possédait en soi une sorte de magie, enfouie dans ses rêves les plus intimes. "Quand vous êtes emprisonnée, sans défense, derrière des murs, coincée dans un *harem*, disait-elle, vous rêvez d'évasion. Il suffit de formuler ce rêve pour que la magie s'épanouisse. Les frontières disparaissent. Les rêves peuvent changer votre vie, et peut-être même le monde finallement. La libération commence quand les images se mettent à danser dans votre petite tête et que vous commencez à les traduire en mots. Les mots ne coûtent rien!" Elle n'arrêtait pas de nous répéter que nous avions tous ce pouvoir intérieur, et qu'il ne tenait qu'à nous d'en jouer".

[223] *Ibid.,* p. 124. La Mernissi ricorda le difficoltà nel rappresentare teatralmente la monotonia della vita di queste recluse, che trovavano nella scrittura le ali per volare oltre i muri dell'*harem*. Il tema delle ali è ricorrente negli scritti delle autrici. Si veda ad esempio: Leila Ahmed, *A border ...*, *cit.*, pp. 154 e 206, Nawal El-Saadawi, *A Daughter ...*, *cit.*, p. 63.

[224] Fatima Mernissi, *cit.*, p. 106.

[225] *Ibid.,* p. 103.

[226] *Ibid.*, p. 108.

la incoraggiano ad essere creativa, favorendo in lei una profonda fiducia nel proprio talento. La scrittrice ricorda l'allestimento del suo primo spettacolo teatrale, gli applausi dei genitori, ancora vivi nella memoria e sostegno della sua creatività. In particolare fa rivivere il gesto del padre, che, colpito dalla fantasia della figlia, viola il tabù del pudore, gratificandola con una calorosa stretta di mano:

> At the end of the show [...] father and mother stood up, their eyes shining, and father for the first time ever in his life went up to my brother and shook hands warmly with him. [...] Then he turned to me and shook my hand, which was also something he had never done before, and said: "Your stories show imagination." My mother, too, was overjoyed, bubbling with laughter: "If they fire your father from government service we can form a theatre group like that of Al-Rihani." After that, I began to have confidence in my imagination and in my talent as a story teller. [...] The applause of that day continues to echo in my ears. I can see my father's and my mother's hands clapping, see their eyes shining with happiness. Tears spring to my eyes, sparkle in the light. I feel deep inside the repressed, imprisoned energy, the vitality seeking to be freed, seeking to find its way, still shrouded in shadows[227].

Anche la Saadawi, come la Mernissi, si cimenta nella recitazione, interpretando la parte di Iside nella rappresentazione teatrale di fine anno scolastico e nella sua prima autobiografia, non a caso intitolata *A Daughter of Isis*, ci fa rivivere quei magici momenti facendo risuonare nella scrittura le ovazioni e gli applausi del pubblico che, a partire da quel giorno, associa la sua persona a quella della deessa egiziana [228] e gli elogi dell'insegnante Miss Yvonne che continuamente ripete alla madre che "Nawal is gifted" arricchendo in tal modo il nome Nawal di nuovi significati[229]. Durante l'adolescenza continua a scrivere testi teatrali per se stessa e le compagne, che come lei, non vivendo al Cairo, rimanevano in convitto durante il fine settimana. Il giovedì sera infatti la Saadawi assumeva i ruoli di sceneggiatore, regista, attrice. Il dormitorio, trasformato in teatro, diventava uno spazio di libertà per tutte le studentesse rimaste in collegio, che cominciarono a chiamarlo *Freedom Theatre*[230]. L'esperienza teatrale sarebbe

---

[227] Nawal El-Saadawi, *A Daughter ...*, *cit.*, p. 115.
[228] *Ibid.*, p. 101: "At the end the audience crowded in the courtyard stamped on the ground, called out in one voice, "Bravo Isis! Bravo!", and threw roses, Arab jasmine and carnations at me. After that, whenever people saw me walking on the street they pointed me out and said, "There is Isis".
[229] *Ibid.,* p. 102: "Nawal is gifted. She can become a great artist, Zaynab Hanem", Miss Yvonne [l'insegnante] kept repeating to my mother whenever she paid us a visit. Each time I heard her pronounce my name, Nawal, my heart beat. My name was now no ordinary name. It was as though I was hearing it for the first time, and the word gifted coupled with it carried me above the clouds".
[230] *Ibid.*, pp. 218 - 219: "On Thursday nights the bedtime bell did not ring, and the lights did not go out. This was the only night [...] we could spend acting one of the stories I had written. Then the beds were all pushed up to one side and the dormitory transformed into a theatre. A space at one end was left to become the stage of the theatre, and the audience composed of the girls from the other dormitories whom we had invited squatted in rows on the ground in front of it. At the

continuata per tutta la durata della scuola secondaria se la scrittrice non fosse stata costretta ad interromperla a causa di un suo testo, *A Scream in the Night*, ispirato ad *Adam Bede*, il romanzo di George Eliot analizzato durante il corso di inglese, che rischiò, per i temi trattati [231], di costarle l'espulsione, evitata grazie all'intervento provvidenziale di una delle insegnanti e soprattutto del padre.

L'autrice, nelle sue autobiografie, costantemente ribadisce di scrivere per se stessa. Afferma che la stesura di un romanzo provoca in lei un indescrivibile piacere fisico, mentale e spirituale e analogamente alla Djebar collega l'atto dello scrivere all'aria e alla necessità di respirarla. Spesso infatti afferma che "imagination for [her] was like air. [She] had to breathe it" [232]. A suo parere, inoltre la creatività ha il potere di ricomporre l'arbitraria frammentazione accademica dei saperi e di conseguenza di ridare unità all'essere umano, infondendo all'intero corpo, alla mente e all'anima un profondo piacere e un'intensa felicità. È per questa ragione, a suo avviso, che l'ispirazione è spesso ritenuta un dono divino:

> It is difficult for me to describe the pleasure I feel when I am writing a novel. It is a physical mental and spiritual pleasure all at the same moment. That is why some people think inspiration is divine. The power of creativity is derived from the pleasure and happiness that invades the whole body, mind and spirit. It has the power to undo the historical separation between the physical, the mental and the spiritual in the human being. It has the power to undo the fragmentation of knowledge, which we inherited from the slave period, and which is maintained until today by academic education and political religious teaching[233].

Le scrittrici ricordano le lunghe giornate di immobilità casalinga riempite solo dalla lettura o dalla scrittura. La Ahmed associa il lavoro al piacere di leggere, pensare e scrivere[234] e afferma che non avrebbe mai potuto sopravvivere

---

beginning, I took all the roles. I was the playwright, the director of the theatre, the actress, and the one who distributed the tickets. Tickets were free. On each [...] was written the name of the play and the address of the theatre, that is, Dormitory 3A. But later on, the girls in the other dormitories started to call it Freedom Theatre".

[231] *Ibid.*, p. 220. Lo *script* sviluppa infatti i temi della sessualità e della gravidanza, argomenti proibiti, sui quali, nel rispetto del tabù del pudore, le adolescenti non potevano né dovevano avere informazioni. Nella sua autobiografia la Saadawi ricorda: "We were supposed to be virgins who knew nothing about sex or illegitimate pregnancies. Such words were not even supposed to be pronounced by us in the Arabic language, either secretly or in public. If they were part of our English language classes, we could pronounce them in English, in English only, and in the class but certainly not in the dormitory".

[232] *Ibid.*, pp. 226 - 227.

[233] www.nawalsaadawi.net/articlesnawal/nawalarticles.htm, *Women Creativity and Mental Health*, Egypt 2001.

[234] Leila Ahmed, *A border ..., cit.*, p. 13: "A time when "work" was the pleasure of immersing myself all day in reading, thinking and writing".

alla solitudine del periodo adolescenziale senza la compagnia e il conforto dei numerosi libri, soprattutto inglesi, della biblioteca paterna[235]. La Saadawi, da parte sua, sottolinea come il suo amore per la scuola fosse strettamente legato all'esistenza di una biblioteca dove poteva liberamente leggere e scrivere. Essa manifesta inoltre la speranza che anche in paradiso ci sia carta e penna con cui dar forma alla propria creatività[236].

Anche la Djebar, come la Saadawi parla spesso del piacere derivato dalla pura gioia di inventare. Attribuisce il suo debutto letterario alla necessità di colmare la solitudine e sconfiggere l'aridità della sua vita, metaforicamente rappresentata dal deserto, riempiendola con l'"oxygène" della creatività:

> Désert, ou solitude, que je crois le propre de tous les commencements: se mettre soudain à écrire, sans doute trop jeune, [...], écrire donc des romans, qui semblaient gratuits, que je considérais comme des architectures verbales, me procurant, dans des parenthèse de quelques mois, le plaisir de leur conception, cela me changeait de ma gravité alors d'étudiante algérienne, puis de mes silences de femme exilée.
> Ainsi entrai-je en littérature, par une pure joie d'inventer, d'élargir autour de moi – moi plutôt raidie au-dehors, parmi les autres, du fait de mon éducation musulmane – un espace de légèreté imaginative, un oxygène...[237]

Nella già citata intervista concessa alla giornalista Grazia Casagrande, la Djebar ribadisce di aver iniziato a scrivere per il proprio piacere. A suo parere, infatti, la scrittura nasce da un'esigenza interiore, prescinde dal destinatario e da considerazioni di mercato[238] e si configura come spazio di libertà, in cui la penna crea nuovi mondi che metaforicamente demoliscono le mura che imprigionano il corpo della donna araba mussulmana. Secondo la Djebar infatti colei che ha iniziato a scrivere, sperimenta uno strano potere che la porta a rimettere in discussione la propria cultura e il proprio ruolo di procreatrice:

---

[235] *Ibid.*, p. 14: "I don't know how I would have survived the loneliness of my teenage years without the companionship of such books [...]".
[236] Nawal El-Saadawi, *A Daughter ...*, *cit.*, p. 216: "I loved school. What I loved most was to be away from everything, to escape to the library where I could read and write. [...] On one occasion I asked the teacher if in paradise there would be pen and notebooks for those who might want to write".
[237] Assia Djebar, *Ces voix ...*, *cit.*, p. 18.
[238] Nell'intervista citata nel testo la Djebar afferma: "Dopo i quarant'anni e, dopo dieci anni di silenzio, ho cominciato a scrivere. All'inizio era il piacere a spingermi: era come montare un film, come rendere vivi dei personaggi che avevo in mente. Un piacere quasi gratuito." [...] "Non ho neppure pensato ad un pubblico. Se qualcuno comincia a scrivere lo fa per un'esigenza interiore, per rendere più stabile, più chiaro quello che inizia a pensare, a cercare. Non ho un'idea del pubblico, del lettore". http://www.librialice.it/cafeletterario/cafehist3.htm.

> Le danger gît là: la femme qui peut écrire (on écrit d'abord pour soi, car l'écriture amène le dialogue avec soi), cette femme risque d'expérimenter un pouvoir étrange, le pouvoir d'être femme autrement que par l'enfantement maternel[239].

Lo spazio generato dalla scrittura è perciò sempre problematico e trasgressivo. Scrivere significa infatti violare i tabù culturali, innanzitutto quello del silenzio, che vieta di prendere la parola in quanto individuo, successivamente quello dell'espressione scritta, che proibisce alla donna di cimentarsi con la scrittura e infine quello dello sguardo e del pudore, che rende impossibile parlare della propria vita, esteriorizzare i propri sentimenti, trattare temi legati all'amore, alla sessualità e al corpo. Tutte le autrici lamentano infatti la difficoltà se non addirittura l'incapacità di misurarsi con la scrittura del sé, sia nella propria lingua, sia in quella dei colonizzatori. Ma il loro problema va ben oltre il fattore linguistico. Si ricollega infatti a quanto affermato nella prima parte a proposito dell'importanza dell'oralità femminile nell'educazione e al ruolo del padre. I padri delle scrittrici infatti, pur essendo moderni ed istruiti e pur permettendo alle figlie di accedere alla scuola europea, liberandole quindi dalla reclusione dell'*harem*, adempiono comunque al ruolo di padre-legge, di depositari e garanti del rispetto delle interdizioni della cultura patriarcale e costantemente controllano che le figlie non infrangano i limiti da loro fissati. All'ambiguità della lingua si aggiunge quindi quella di un'immagine paterna duplice: da una parte il padre progressista e moderno, dall'altra il padre arabo tradizionale, colui che giudica, punisce e fa percepire la vergogna delle proprie azioni.

1.2. Il silenzio, lo sguardo e la scrittura

La donna araba mussulmana inizia a scrivere per il proprio piacere e per quello dei familiari, ma continua a farlo per indagarsi, per scoprirsi, per definirsi, per elaborare un modello alternativo di femminilità. In tal modo sconfigge il tabù del silenzio e si riappropria dello sguardo. Il collegamento fra scrittura parola e sguardo è una costante nelle opere delle scrittrici.

Ad esempio, in *Ces Voix qui m'assiègent* Assia Djebar, attraverso il tema dell'Algerina nell'immaginario pittorico del XIX e di una parte del XX secolo,

---

[239] Assia Djebar, *Ces voix ...*, *cit*., p. 76.

affronta il discorso sulla scrittura femminile, mettendo in evidenza la continuità fra le donne arabe ritratte nei dipinti dei secoli passati e le loro discendenti. Queste ultime sebbene siano come le progenitrici "encore emmitouflées de leurs voiles, de leurs interdits, de leur déguisement d'apparents Occidentales", si sono però riappropiate dello sguardo dell'altro e si sono autoritratte nella scrittura. Hanno incominciato a scrivere per un desiderio di parola, che scaturisce dall'impossibilità di continuare a tacere, dalla necessità di guardarsi, di dipingersi, di raccontarsi:

> Vingt ans après ou cent ans après, la même Algérienne, le Nu Bleu, ou sa fille, ou sa cousine, sa descendante, la même – fillette ou vieille femme – prend la plume, non pas comme à l'école coranique car elle va écrire et elle ne sait quoi, en tout cas aucune vérité préétablie. Palpite soudain son désir de parole. Elle ne veut plus se taire. [...] L'Algérienne soudain a décidé de ne plus "se taire à soi". De se regarder, elle. De se peindre elle et à elle. De parler d'elle et à elle. Bref d'écrire[240].

Assia Djebar afferma infatti di scrivere "à force de [s]e taire" e di scrivere per lottare contro il duplice silenzio, quello insidioso legato alla sua genealogia materna e quindi alla necessità di conservare il suo posto nella catena di trasmissione orale del femminile e quello culturale legato all'impossibilità di prendere la parola in prima persona per parlare di se stessa o assumere posizione pubblica nei confronti degli eventi del proprio paese:

> J'écris à force de me taire. J'écris pour affronter et lutter contre un double silence. Le mien, celui de ma personne (par exemple, ces dernières années, devant la violence innommable en Algérie, je suis sans voix, sans mots... véritablement autiste). J'affronte depuis longtemps une autre sorte de silence, plus insidieux certes [...], il s'agit du silence inscrit dans ma généalogie maternelle...[241].

Ma scrivere significa per una donna araba mussulmana imboccare "la voie [...] de la solitude, de la marginalité, de la contestation rigoureuse"[242]. La scrittura femminile trova infatti il suo "ancrage [...] dans le corps", in quel "corps de femme devenu mobile et, parce qu'il se trouve en terre arabe, entré dès lors en dissidence"[243]. La scrittura femminile si scontra infatti con i tabù culturali del silenzio e dello sguardo che rendono la donna muta, invisibile, cieca e rinchiusa. Il mondo arabo, pur riconoscendo infatti alla donna l'importante ruolo di depositaria della memoria collettiva, non ne accetta la scrittura, anzi più ne enfatizza il ruolo di porta-parola, più la priva della possibilità di leggere e scrivere e quindi di

---

[240] *Ibid.*, p. 79.
[241] *Ibid.*, p. 27.
[242] *Ibid.*, p. 84.
[243] *Ibid.*, p. 86.

acquisire quelle conoscenze necessarie per esercitare i propri diritti [244]. Di conseguenza:

> écrire, pour chaque femme, ne peut que nous ramener à ce double interdit, du regard et du savoir.
> Ecrire serait inévitablement nous cogner, [...] à ces murs du silence, à cette invisibilité[245].

La stessa invisibilità di cui parla anche la Mernissi quando spiega la *qa'ida*, cioè l'insieme di usi, costumi, tradizioni, leggi che annullano la libertà delle donne impedendo loro de "se promener, découvrir le monde, chanter, danser et exprimer ses opinions"[246].

Scrivere significa infatti esercitare all'esteno quello sguardo femminile che la società patriarcale mussulmana impone sia sempre umile, sottomesso e rivolto al suolo. Guardare è infatti una prerogativa solo maschile. Da qui l'importanza del tema dello sguardo e della voce, sempre presenti nelle opere delle autrici. In *Woman at Point Zero* ad esempio la Saadawi descrive solo gli occhi della sua protagonista, che emanano una forza capace di uccidere. In tal modo inverte i ruoli di *gender*, trasferendo su Firdaus gli attributi del maschile: innanzitutto lo sguardo che scruta il mondo esterno e poi la voce che rompe il silenzio ed infine la capacità di decidere fino a scegliere la morte. Firdaus inoltre parla costantemente di occhi che osservano, indagano, spogliano. Quelli degli uomini e dei fedeli riuniti in preghiera sono "wary, doubting, stealthy eyes, eyes ready to pounce, full of an agressiveness that seemed strangely servile"[247], "insolent eyes over [her] naked body; brazen eyes [...] running all over [her] body"[248]. Quelli di Bayoumi, uno dei personaggi maschili del romanzo, sono:

> two jet black surfaces that stared into [her] eyes, travelled with an infinitely slow movement over [her] face, and [her] neck, and then dropped downwards gradually over [her] brest, and [her] belly, to settle somewhere just below it, between [her] thighs[249].

La folla anonima e indifferente è caratterizzata da "thousand eyes di blind creatures, eyes dull, resigned, weighed down with a certain sadness and worry",

---

[244] *Ibid.*, p. 76: "La conclusion s'impose: plus on concède aux femmes le rôle de porte-parole [...] plus la femme s'absente de l'écriture. A peine, quelquesfois, lui reste-t-il la planche coranique, pour ensuite mieux dire ses pières, ou pour réduire l'écriture à l'inscription magique des amulettes ... Oui, la femme est exilée le plus souvent de l'écriture: pour ne pas s'en servir, elle, comme individue, pour ne pas connaître ses droit dans la cité, pour ne pas redevenir mobile, pour ne pas être cause de *fitna* (querelle) parmi les mâles qui palabrent...".
[245] *Ibid.*, p. 93.
[246] Fatima Mernissi, *cit.*, pp. 62 - 63.
[247] Nawal El-Saadawi, *Woman ..., cit.*, p. 13.
[248] *Ibid.*, pp. 72 - 73.
[249] *Ibid.*, pp. 49 - 50.

da “wary, doubting, stealthy eyes, eyes preparing to pounce and full of agression yet bordering on the strangely servile”[250] e dalla folla si staccano minacciosi e paralizzanti gli occhi di un uomo che scruta Firdaus come un animale in agguato osserva la propria preda, pronto a sfruttarne la debolezza e a cogliere l’attimo ideale per aggredirla[251].

Assia Djebar in *Vaste est la prison*, sviluppa in modo analogo il tema dello sguardo. Durante le riprese del suo primo lungometraggio *La Nouba des femmes du mont Chenoua*, realizzato per la TV algerina nel 1977, si domanda: “quand fera-t-on du cinéma avec des aveugles ou des hommes ayant été aveuglés?” e pertanto incapaci di spiare, controllare, esercitare il loro sguardo sulla donna che esiste solo “par rapport au regard du mari, regard” sempre “dévorateur”. La risposta della scrittrice è analoga a quella della Saadawi: solo quando alla donna sarà restituita la stessa capacità di osservare riservata al maschio, solo quando

> de tous les harems, de multiples femmes, aux yeux ayant été trop à l’étroit, à l’ombre des murs, s’envoleront dans l’azur, désireront se fondre dans la lumière reconquise[252].

Sia Lila, la protagonista del lungometraggio, sia Firdaus costruiscono la loro identità solo riappropriandosi della capacità di vedere.

Lila si libera dell’oppressione dello sguardo maschile, acquisendo a sua volta il coraggio di guardare:

> Lila regardée par Ali immobilisée, elle-même tentant peu à peu de se libérer de ce regard qui, bien sûr, l’engluait et elle ne se libère qu’en se mettant à regarder les autres ... Histoire de cet apprentissage du regard de Lila sur les autres, sur le dehors[253].

Attraverso gli occhi Firdaus si rende conto della bellezza e del potere seduttivo del suo corpo[254]. La nuova consapevolezza la fa rinascere[255] e le

---

[250] *Ibid.*, pp. 40 - 41.
[251] *Ibid.*, pp. 41 - 42: “In the dark I suddenly perceived two eyes, or rather felt them, moving towards me very slowly, closer and closer. They dropped their gaze with slow intent down to my shoes, rested there for a moment, then gradually started to climb up my legs, to my thighs, my belly, my breasts, my neck and finally came to a stop, fastening themselves steadily in my eyes, with the same cold intent. A shudder passed through my body, like the fear of death, or like death itself. I tensed the muscles in my back and face to stay the shiver and overcome this feeling of terror which had swept my whole being. For after all, I was not confronted with a hand holding a knife or a razor, but only with two eyes, nothing but two eyes. [...]. All I know is that anything I would have to face in the world had become less frightening than the vision of those two eyes, which sent a cold shiver running through my spine whenever I remembered them. I had no idea what colour they were, green or black, or something else. Nor could I recall their shape, whether they were large, wideopen eyes, or just two narrow slits. But whenever I walked in the street, whenever by day or by night, I would look around me carefully as though I expected the two eyes to rise up suddenly through some opening in the ground and confront me”.
[252] Assia Djebar, *Vaste ...*, *cit*. pp. 296 - 297.
[253] *Ibid.*, p. 297.

permette, al termine del romanzo, di alzare quello sguardo che per tutto il racconto aveva tenuto rivolto verso il suolo[256], di affermare la sua identità, di affrontare quindi il maschio con decisione e infine cosciente "of the fact that [she] hated men, but for long years had hidden this secret carefully"[257], di far esplodere l'odio accumulato in anni di sottomissione, pugnalando l'oppressore, [her] "master" e liberandosi dalla sua schiavitù.

Anche la donna che decide di scrivere deve prima riappropriarsi della capacità di osservare senza paura e senza vergogna. Scrivere significa infatti affermare il diritto di vedere, di cercare la luce ed infine di sconfiggere il silenzio. In *Ces voix qui m'assiègent* Assia Djebar, citando Maria Zambrano[258], sostiene che le donne magrebine che scrivono "demandent à voir" e che "toute littérature ne peut [...] s'inscrire que dans cette recherche de "sa propre" lumière". Purtroppo nel mondo arabo la scrittura femminile non può esercitarsi "sans s'y brûler et sans brûler". Una scrittura senza ustioni è infatti in una "société aveugle, à la quête désespérée de miroirs, la grâce suprême, inespérée"[259].

1.3. Scrittura autobiografica e scrittura velata

Le donne arabe mussulmane che scrivono si scontrano inoltre con il tabù del pudore che proibisce l'espressione del sé e quindi la scrittura autobiografica. La società araba infatti, negando l'io a vantaggio del noi, rende difficile l'espressione dell'individualità. Il senso del pudore e il costante sacrificio del singolo in favore

---

[254] Nawal El-Saadawi, *Woman ..., cit.*, p. 20: "I sometimes wonder whether a person can be born twice. When I entered my uncle's dwelling, I put my hand on a switch and light flooded the room. I shut my eyes against the glare and screamed. When I opened my lids again I had the feeling of looking through them for the first time, as though I had just come into the world, or was being born a second time since I knew I had in fact been born some years before. I glimpsed myself in the mirror. [...] I was frightened when I found myself looking at a little girl wearing a dress that reached down no further than her knees, and a pair of shoes that hid her feet. [...] I could not understand where this girl had sprung from, nor realize that she could only be me. [...] But I recognized my face immediately. [...] I stood in front of the mirrror staring at my face".
[255] *Ibid.*, p. 53: "When I opened my eyes and looked into the mirror I realized that now I was being born again with a new body, smooth and tender as a rose petal".
[256] *Ibid.*, p. 46: "All the time I kept my eyes fixed on the ground, and did not raise them to look at his face ever once".
[257] *Ibid.*, p. 88.
[258] Assia Djebar, *Ces voix ...*, *cit.*, p, 94. La Djebar cita il pensiero di Maria Zambrano: "La vie... continue aveuglément à donner des êtres qui demandent à voir, dont certains arrivent à créer leur propre lumière sans s'y brûler et sans brûler...".
[259] *Ibid.*, p. 94.

del gruppo, del clan, della tribù non consentono la presa di parola in prima persona e solo recentemente sono state pubblicate alcune autobiografie in cui l'io parlante è dichiaratamente manifesto. La scrittura femminile, in particolar modo quella autobiografica, comporta inoltre un ulteriore pericolo: rende instabile l'onore della famiglia. Scrivere per una donna araba mussulmana significa infatti mostrarsi agli altri, far scorrere la propria voce e i propri pensieri al di fuori delle mura domestiche, penetrare in altri termini in modo impudico gli spazi del maschile. La donna che pubblica o rende noti all'esterno i suoi scritti è infatti percepita dalla comunità come qualcuno che si mette a nudo, quindi si espone vergognosamente, danneggiando l'onore dell'intero gruppo. Assia Djebar afferma che ogni vergine capace di scrivere è destinata a conoscere il momento in cui "l'amour qui s'écrit est plus dangereux que l'amour séquestré" e non servirà allora a nulla coprire il corpo femminile, rendere la donna invisibile e impedirle di vedere, la sua voce scritta circolerà incurante dei tabù e "le gardien devra veiller jour et nuit"[260].

Se da un lato infatti la scrittura permette alla donna di uscire dal silenzio, di acquistare visibilità e di poter esercitare il proprio sguardo, dall'altro è sempre una sfida nei confronti dei valori di cui il padre-legge è portatore e quindi una mancanza di rispetto e un attacco all'intera società. Il silenzio imposto alla donna pone pertanto le scrittrici costantemente di fronte ad un rapporto ambiguo fra "le "devoir dire" et le "ne jamais pouvoir dire" o meglio fra la necessità di "garder trace et affronter la loi de l'"impossibilité de dire", le "devoir taire", le "taire absolument"[261] e questo per non creare vergogna e non essere estromesse dal gruppo di appartenenza.

Il rispetto dei tabù rende infatti difficile, se non impossibile, portare allo scoperto ciò che la donna ha imparato a celare accuratamente. Nawal El-Saadawi

---

[260] Assia Djebar, *L'Amour ...*, *cit*., pp. 11 - 12. La Djebar descrive gli sguardi riprovevoli dei vicini che, vedendola uscire di casa per andare a scuola, commentavano i rischi a cui la famiglia si esponeva: "Dès le premier jour où une fillette "sort" pour apprendre l'alphabet, les voisins prennent le regard matois de ceux qui s'apitoient, dix ou quinze ans à l'avance: sur le père audacieux, sur le frère inconséquent. Le malheur fondra immanquablement sur eux. Toute vierge savante saura écrire, écrira à coup sûr "la" lettre. Viendra l'heure pour elle où l'amour qui s'écrit est plus dangereux que l'amour séquestré. Voilez le corps de la fille nubile. Rendez-la invisible. Transformez-la en être plus aveugle que l'aveugle, tuez en elle tout souvenir du dehors. [...] Si la jouvencelle écrit? Sa voix, en dépit du silence circule. [...] Le gardien devra veiller jour et nuit".
[261] Assia Djebar*, Ces voix ...*, *cit*., p. 65.

ad esempio si chiede se la sua scrittura non sia soprattutto motivata dal bisogno di far emergere ciò che è sepolto in lei, ciò che la sua educazione mussulmana non le ha mai permesso di esprimere:

> Am I trying to discover what is buried deep down inside me, to reveal what is hidden through fear of God, the father, the husband, the teacher, the male or female friend or colleague, through fear of the nation to which we belong, or those we love?[262].

Ne consegue che le scrittrici passano obbligatoriamente attraverso la scrittura velata, composta da giuste espressioni, da un dire senza dire, nel rischio continuo di ricadere nel vuoto della scrittura[263].

Solo dopo anni di pubblicazioni si rendono conto della loro incapacità di infrangere completamente i tabù e di continuare a nascondersi dietro una scrittura velata o una maschera.

La Djebar afferma di scrivere "tout en restant voilée" e di considerare "l'écriture comme voile!"[264]. Definisce i suoi primi tre romanzi giovanili[265], scritti in un impeto di "fièvre joyeuse", un modo per "vivre, s'aventurer au-dehors" e nello stesso tempo, "se preserver, se garder". Analizzando le due fasi della sua produzione letteraria, matura la consapevolezza che se non avesse avuto ancorata inconsciamente nel profondo l'illusione di scrivere pur rimanendo celata allo sguardo, non avrebbe mai potuto a vent'anni e "en pleine guerre de résistance des [siens]" trovare l'audacia e la cieca innocenza di cimentarsi "au jeu de l'écriture romanesque"[266].

Riflessioni analoghe sono espresse dalla Saadawi che più di una volta si interroga sulla sua incapacità di trascrivere molti dei fatti dolorosi e traumatici della propria vita, giungendo alla conclusione che i suoi scritti giovanili, più che

---

[262] Nawal El-Saadawi, *A Daughter ...*, *cit.*, p. 15.
[263] Assia Djebar, *Ces voix ...*, *cit.*, p. 65. La scrittrice, riflettendo sul tabù del silenzio, scrive: "Le silence, silence plein qui sous-entend le secret (le *s'irr* de mon dialecte), s'impose donc souvent à moi comme matière de départ: les mots à chercher, à trouver, à esquisser viennent se placer. Malgré eux et malgré moi, autour du rempart intérieur de la mutité, certes au plus près, au risque parfois d'ébranler cette zone de silence, de secouer les nerfs de ce silence tremblé, au risque aussi de devoir retomber dans un vide de l'écriture, dans un épuisement...". Con l'espressione "vide de l'écriture" la Djebar si riferisce ai dieci lunghi anni di silenzio, che seguono la pubblicazione nel 1967 di *Les Alouettes naïves*.
[264] *Ibid.*, p. 97.
[265] *Ibid.*, p. 35. La Djebar divide la propria carriera letteraria in due fasi: la prima, quella degli scritti giovanili precedente agli anni 1968, la seconda, quella della maturità, dal 1978 in poi: "Mes oeuvres "de jeunesse" sont d'avant 1968, et qu'après 1978 il y a un second cycle de mes nouvelles et romans à caractère disons plus ample, ou en tout cas de maturité...".
[266] *Ibid.,* p. 98 - 99.

infrangere i tabù della sua educazione e parlare di ciò di cui si tace, avevano l'unica funzione di nascondere. La scrittura in altri termini era solo una maschera addizionale con cui celare le "private shameful part"[267], il senso di vergogna inculcato nel femminile sin dalla nascita.

È infatti istintivo per la donna araba mussulmana adottare per la propria scrittura quello stesso velo che indossa per circolare nel mondo esterno. La Djebar parla infatti di un modo naturale di esprimersi senza mostrarsi. Solo la scrittura velata, proteggendo la scrittrice dallo sguardo altrui, le consente di indagare e muoversi in uno spazio non suo, esattamente come il velo, ricoprendo il corpo femminile e rendendo la donna simile a un fantasma privo di fisicità, personalità e sguardo, la autorizza ad esistere, ad avventurarsi nei luoghi del maschile. La scrittura velata permette quindi di sperimentare, in tutta sicurezza, l'espressione e la ricerca del sé. La Djebar ad esempio ripensando ai suoi primi quattro romanzi e al suo controverso rapporto con il francese, giunge alla conclusione che esso si avvicinava all'idea della "Mauresque s'avançant voilée en pleine rue"[268]. La lingua dell'altro funge infatti da velo e protegge la scrittrice, che, come val forse la pena di rammentare, ha sempre pubblicato e continua a pubblicare sotto pseudonimo. Assia Djebar, anonimo fantasma, nasconde e protegge infatti Fatma-Zohra Imalayène.

La scrittura velata inoltre crea una distanza fra l'emittente e il destinatario, fra la scrittrice, l'opera e il lettore. Permette di raccontarsi nascondendosi dietro delle "petites architectures fictionnelles"[269]. Ed è per questo che nei testi delle scrittrici l'elemento finzionale è sempre presente e l'"io" parlante è consciamente o inconsciamente celato, soprattutto nei primi romanzi di Assia Djebar e di Nawal

---

[267] Nawal El-Saadawi, *A Daughter ...*, *cit*., p. 10.
[268] Assia Djebar, *Ces voix ...*, *cit*., pp. 99 - 100: "Ainsi, au début de ma pratique d'écrivain, mon rapport à la langue française déployée en narration s'approchait assez justement de cette image de la Mauresque s'avançant voilée en pleine rue. Car si écrire c'est s'exposer, s'afficher à la vue des autres, se voiler même écrivant a été, pour moi, un mode naturel. "Se voiler" ne signifiait pas vraiment pour moi se travestir, se déguiser pour se cacher –comme le traduirait aussitôt tout voyeur hors de ce monde culturel des petites villes du nord du Maghreb".
[269] *Ibid*., p. 97: "Quand, si longtemps après, je considère les quatre romans de ma jeunesse, leur intérêt, pour moi, est qu'ils fonctionnent comme de petites architectures fictionnelles. Et le fait que celle-ci aient été construites avec des mots français – langue théoriquement étrangère –, c'est un peu comme si, dès le depart, la distance entre moi, femme, et ces architectures avait ètè maintenue avec une volontè dèlibèrèe. Je me dis à présent que j'écrivais tout en restant voilée. Je dirais même que j'y tenais: de l'écriture comme voile!"

El-Saadawi. Le scrittrici si liberano dal peso dei tabù solo dopo numerosi anni di scrittura e solo nel momento in cui riescono ad osservare la propria cultura dal di fuori, prendendo le distanze da essa.

Solo vivendo negli Stati Uniti [270] la Saadawi acquisisce infatti la consapevolezza dei limiti e dei vincoli che avevano incatenato la sua personalità e la sua capacità creativa. Superando i tabù culturali, conquista la libertà di espressione e rimette in moto la memoria, permettendo alla propria penna di muoversi libera in ogni direzione:

> There had to be thousands of miles between me and my homeland, I had to be cut off completely from the past, the present and the future, all of which had weighed heavily on me, to feel that I no longer had pressing needs, and could do without almost anything, that the limitations, the bonds that held me down like invisible chains had fallen away, and left my fingers free to move my pen in any direction, before my memory could start to recall. Step by step, what had been enveloped for so long in dark cloud started to reappear[271].

Anche la Djebar deve prendere le distanze dalla propria cultura per avere la percezione del "voile/travestissement". Solo nel 1978 la scrittrice, allora regista del lungometraggio *La Nouba des femmes du Mont Chenoua*, filma le donne della sua tribù[272]. In fase di montaggio, riesaminando le pellicole, si accorge che il velo è una maschera totale che priva di fisicità e di personalità tutte le donne e quindi anche quelle della sua genealogia e lei stessa e le trasforma in anonimi fantasmi:

> J'ai contemplé, donc a posteriori, l'image sur la table de montage, et j'ai reçu, seulement alors, un choc – sans doute le premier choc visuel de ma vie, face au monde des miens. La jeune femme voilée, mince, fluide, s'avançait sur ce sentier: les pans du voile blanc flottaient, ses yeux seuls apparents – mais chez elle, il n'y avait qu'un oeil visible. Je me suis exclamée, troublée: "C'est un fantôme! " "C'est..." Cela voulait dire non pas elle simplement, la passante photographiée, mais les femmes, toutes, elles si près de moi jusque-là, elles de ma famille, elles autant dire moi-même!... Le voile, ainsi perçu globalement, la silhouette ainsi saisie d'un coup, et de face, par une caméra, c'était une autre vérité proposée, d'où mon traumatisme sursautant au creux de ces mots: "Une femme-fantôme!"[273].

L'occhio della cinepresa, filtrando la realtà visibile, permette quella distanza che porta la scrittrice a riconsiderare la figura femminile nel mondo arabo e a condannare la propria cultura:

---

[270] Nel 1992, il nome della Saadawi compare nella lista della morte di un gruppo fondamentalista, per cui nell'autunno del 1993 la scrittrice sceglie suo malgrado l'esilio. Lascia l'appartamento di Giza e si rifugia negli Stati Uniti dove rimane fino al 1996, lavorando presso la Duke University di Durham che le affida il corso "Dissidenza e creatività".

[271] Nawal El-Saadawi, *A Daughter ...*, *cit*., p. 10.

[272] Assia Djebar, *Ces voix ...*, *cit*., p. 99: "Ce "voile/travestissement", j'ai fini, plus tard, à plus de quarante ans, par le voir pourtant ainsi: la première fois où j'ai ressenti ce voile blanc, féminin comme un masque total, ce fut sur une table de montage, après avoir moi-même filmé une femme voilée sur un sentier du mont Chenoua!"

[273] *Ibid.*

> [...] quand on se trouve plongé dans sa culture, au coeur même de son univers, cette découverte funèbre – cette "façon de voir" – survient rarement. Une fois que je m'étais détachée, c'était en quelques sorte sous l'oeil mort de la caméra que la réalité visible prenait ainsi sens – un sens de condamnation[274].

Ed è proprio per sconfiggere quella realtà che la Djebar, dopo dieci anni di silenzio, scrive *L'Amour, la fantasia*, e in *Ces voix qui m'assiègent* ne spiega le ragioni. Il lavoro autobiografico è stato necessario per affermare la propria personalità, prendendo la parola in prima persona[275], per fissare la memoria, ripercorrendo a ritroso le tappe del passato fino alle origini, per lasciare traccia[276] e per superare l'incapacità di esprimere l'amore in francese.

Da parte sua, Nawal El-Saadawi si interroga sulla ragione di un lavoro autobiografico. Mentre sta scrivendo *A Daughter of Isis*, dopo aver paragonato la casa nella Duke Forest con l'appartamento di Giza, interrompe bruscamente i propri ricordi e si chiede:

> Why am I writing this autobiography? Is it a longing for my past life? Is my life over, or is there something of it left? Are words the last resort when one wants to hold on to what has passed by in life before it is gone forever? To fix images in one's memory before they vanish and can no longer be replaced? To struggle against death, to exist now, or even forever?[277]

Si rende conto che "memory is never complete. There are always parts of it that time has amputated. Writing is a way of retrieving them, of bringing the missing parts back to it, of making it more holistic"[278]. La scrittrice pertanto, prima nei romanzi, poi nelle autobiografie, cerca di riportare alla luce ciò che è sepolto in lei. Lascia riaffiorare alla memoria la sua vita, rendendo pubblici i momenti di dolore, di disperazione, di vergogna, di umiliazione e di debolezza, denudandosi quindi completamente:

---

[274] *Ibid.*

[275] *Ibid.,* p. 107: "La raison de cette décision? Je découvris un jour que, jusqu'à cet âge certain, je n'avais jamais pu dire des mots d'amour en français... Bouleversante constatation: pourquoi cette impossibilité? Je n'en savais rien: livrée ainsi à cette quête de moi-même - ou, plus exactement, quête de moi, mais aussi quête de la langue française en moi - , j'ai pris ma plume. Pendant deux ans, je me suis plongée, de plus en plus totalement, dans cette auto-analyse, moi comme femme, également comme écrivain - et ce "*dit de l'amour*" qui se bloquait mystérieusement!"

[276] Assia Djebar, *Vaste ...*, *cit*, pp. 49 - 50: "Malgré mon effort de réminiscence, se brouille l'exact premier jour de la première rencontre, anodine ou importante, pour ces deux personnages que j'esquisse (il n'y a en moi nul désir de fiction, nulle poussée d'une arabesque inépuisable déployant un récit amoureux) — non, ne m'enserre que la peur paralysante ou l'effroi véritable de voir cette fracture de ma vie disparaître irrémédiablement: [...]. Vite tout transcrire, me rappeler le dérisoire et l'essentiel, dans l'ordre et le désordre, mais laisser trace pour dix ans encore ... dix ans après mon propre oublie".

[277] Nawal El-Saadawi, *A Daughter ...*, *cit.*, p. 15.

[278] *Ibid*., p. 9.

> I move the pen in my finger over the sheet of paper. The veins in my hand are swollen, like they were in my grandmother's hand. Sixty-two years of my life have passed without my knowing. Parts of my life have fallen into oblivion. I try to bring them back, to haul them out of the clutches of the past. Those moments that try to escape, to disappear from my memory, or to hide from people's eyes, moments of pain and despair, of weakness and decay, when I forgot the day, and the hour and the place where I would be, when I forgot my name and the names of my mother and father, and the village where I was born, moments of anger that took hold of me, so that I wanted to kill, moments when I would walk the streets non knowing where I was going, glimpse my face in the mirror, or the glass window of a shop, as I came to a sudden stop, struck with bewilderment at what seemed another woman's face, dark, and pallid, and sad, looking out into the world from brooding eyes, as black and as dark as the night[279].

Leila Ahmed a sua volta si misura con la scrittura autobiografia solo dopo essersi distanziata dalla propria cultura ed aver intrapreso una brillante carriera accademica negli Stati Uniti, che inevitabilmente l'ha portata a riflettere sulla sua stessa vita, sui condizionamenti culturali ricevuti e sull'influenza del colonialismo nella sua formazione identitaria:

> It would be decades before I would come to reflect on these issues in my own life. When I began to look in my academic work at issues of colonialism and began to unmask the colonialist perspectives and racism embedded in texts on Arabs and on the colonized, steeping myself in writing on internalized colonialism, I began to realize that it was not only in texts that these hidden messages were inscribed but that they were there too, in my own childhood and in the very roots of my consciousness. I had grown up, I came to see, in a world where people, or at any rate my father, had not merely admired European civilization but had probably internalized the colonial beliefs about the superiority of European civilization[280].

Lo stesso percorso è seguito dalla Mernissi che pubblica *Rêves de femmes* solo nel 1994, dopo aver completato la propria formazione in Francia e negli Stati Uniti, essersi affermata come docente universitario e aver scritto, a partire dal 1983, numerosi saggi in inglese e in francese sulla donna nell'Islam.

Le scrittrici quindi, dopo aver vissuto e lavorato all'estero, avvertono il bisogno di scrivere "io", di raccontare la propria vita, di superare i tabù. È una tappa obbligatoria, un passaggio per definirsi e perfezionare la propria lingua letteraria. L'autobiografia diventa allora "en quelques sorte, pure thérapie!..."[281] ricompone i frammenti, le "missing parts", ripopola gli spazi, permette di superare la "hantise du vide", di ritrovare le origini, e "finalment évoquer ces absents, ou ce quelque chose d'absent, qui [...] tourmente!", andando oltre "les mémoires quelquesfois trop lourdes"[282] e quindi paralizzanti.

---

[279] *Ibid*., pp. 23 - 24.
[280] Leila Ahmed, *A border ...*, *cit*., p. 25.
[281] Assia Djebar, *Ces voix ...*, *cit*., p. 237.
[282] *Ibid*., p. 239.

1.4. Raccontare l'amore

Misurarsi con la scrittura d'amore significa mettersi nella condizione di provocare e di sperimentare la vergogna. Comporta il rischio di una punizione corporale impartita dai maschi del clan, spesso molto severa che può portare alla morte. La sessualità, il corpo, i sentimenti sono argomenti proibiti. La donna non ne parla e se lo fa è sempre nel più assoluto segreto. La scrittura d'amore inizialmente può pertanto essere solo anonima. Colei che scrive non ha lo scopo di pubblicare i propri testi, spesso è solo mossa dalla disperazione, dal voler provocare la famiglia, ritagliandosi uno spazio, una via d'uscita alla reclusione. Assia Djebar ad esempio ci racconta della corrispondenza epistolare clandestina di alcune amiche adolescenti, che, nonostante i rischi a cui si esponevano e di cui erano perfettamente consapevoli [283], scrivevano lettere d'amore ad uomini sconosciuti [284]. Il desiderio di vivere autonomamente sfidando la propria società era più forte del rischio di morire per mano dei maschi giustizieri. La scrittura dava infatti la speranza di sfuggire al destino del femminile, di contrarre un matrimonio d'amore e di scegliersi la propria vita. Le ragazze affermavano di scrivere per trovare un marito che un giorno venisse a bussare alla loro porta, uno sconosciuto per gli uomini della famiglia, ma un amico epistolare di lunga data per la futura sposa[285].

La Djebar stessa, in età adolescenziale, sperimenta il pericolo di una scrittura vietata. A diciassette anni riceve una lettera da uno sconosciuto. La reazione del padre è immediata. La missiva viene stracciata e Assia è condannata

---

[283] Assia Djebar, *L'Amour ...*, *cit.,* p. 22: "Lors des veillées, la benjamine et moi, nous ne parlions plus des romans lus durant les longs après-midi, mais de l'audace que cette correspondance clandestine nécessitait. Nous en évoquions les terribles dangers. Il y avait eu dans nos villes, pour moins que cela, de nombreux pères ou frères devenus "justiciers"; le sang d'une vierge, fille ou soeur, avait été versé pour un billet glissé, pour médisance... Dans cette maison, désormais une révolte sourde s'était infiltrée. Nous la vivions avec une insolence de gamines".

[284] *Ibid*., pp. 21 e 67: "Cet été, les adolescentes me firent partager leur secret. Lourd, exceptionnel, étrange. Je n'en parlai à nulle autre femme de la tribu, jeune ou vieille. J'en fis le serment; je le respectai scrupuleusement. Les jeunes filles cloitrées écrivaient; écrivaient des lettres à des hommes; à des hommes aux quatre coins du monde; du monde arabe naturellement. [...] écrire vers l'inconnu devenait pour elles une manière de respirer un nouvel oxygène. Elles trouvaient là une issue à leur claustration".

[285] *Ibid.,* p. 24. Una delle amiche della Djebar così motiva la sua rischiosa corrispondenza: "– Jamais, jamais, je ne me laisserai marier un jour à un inconnu qui, en une nuit, aurait le droit de me toucher! C'est pour cela que j'écris! Quelqu'un viendra dans ce trou perdu pour me prendre! Il sera un inconnu pour mon père ou mon frère, certainement pas pour moi!"

ad un'estate di reclusione. Nonostante questo decide di rispondere al misterioso corrispondente. Ricompone i brandelli del testo che si carica di desiderio, proprio perché il padre ha voluto distruggerlo[286] e a sua volta scrive pagine che ritiene d'amore[287]. Solo vent'anni dopo comprende di non aver espresso il sentimento, bensì di averlo velato[288], timorosa di quel padre costantemente chiamato in causa in qualità di testimone: "Tu vois, j'écris, et ce n'est pas "pour le mal", pour "l'indécent!". La scrittura, "un journal de reveuse cloîtrée" vuole infatti solo essere una dimostrazione di integrità morale nei confronti del padre a cui l'adolescente incessantemente ribadisce, quasi a convincersene lei stessa, che non vi è nulla di vergognoso nello scrivere, ma è necessario "pour dire que [on] existe et en palpiter"[289]. La Djebar si rende pertanto conto di aver scritto "pour [se] dire, pour encercler les jours cernés", per avere una voce con cui raccontare "le temps qui passe, les chaleurs d'été dans l'appartement clos, les siestes qu'[elle vit] en échappées". Ha infranto il divieto del padre per "circonscrire l'enfermement". La corrispondenza infatti è "claies de persiennes filtrants l'éclat solaire"[290], mezzo per illuminare il buio della propria vita. Ha scritto per convincersi della non pericolosità della scrittura e per spezzare il cerchio dei condizionamenti culturali, creato dal mormorio di antenate invisibili[291].

Vent'anni dopo, rendendosi conto della propria incapacità ad esprimere l'amore, avverte il bisogno di misurarsi nuovamente con una scrittura di questo tipo e nel *Quatuor*, ripercorre il proprio passato alla ricerca di quei motivi

---

[286] *Ibid.,* p. 12: "Un inconnu m'a écrit; par inconscience ou par audace, il l'a fait ouvertement. Le père secoué d'une rage sans éclats, a déchiré devant moi la missive. Il ne me la donne pas à lire; il la jette au panier. L'adolescente, sortie de pension, est cloîtrée l'été dans l'appartement qui surplombe la cour de l'école, au village; à l'heure de la sieste, elle a reconstitué la lettre qui a suscité la colère paternelle. Le correspondant mystérieux [...] propose cérémomieusement un échange de lettres "amicales". Indécence de la demande aux yeux du père, comme si les préparatifs d'un rapt inévitable s'amorçaient dans cette invite. Les mots conventionnels et en langue française de l'étudiant en vacances se sont gonflés d'un désir imprévu, hyperbolique, simplement parce que le père a voulu les détruire".

[287] *Ibid.,* p. 86: "Premières lettres d'amour, écrites lors de mon adolescence. L'écrit se développe un journal de reveuse cloîtrée. Je croyais ces pages "d'amour", puisque leur destinataire était un amoureux clandestin; ce n'était que des lettres du danger".

[288] *Ibid.,* pp. 71 - 72: "L'émoi ne perce dans aucune de mes phrases. Ces lettres, je le perçois plus de vingt ans après, voilaient l'amour plus qu'elles ne l'exprimaient, et presque par contrainte allègre: car l'ombre du père se tient là".

[289] *Ibid*, p. 87.

[290] *Ibid.,* p. 86.

[291] *Ibid.,* p. 13: "A l'instar d'une héroïne de roman occidental, le défi juvénile m'a libérée du cercle que des chuchotements d'aïeuls invisibles ont tracé autour de moi et en moi...".

inconsci che le hanno sempre impedito di trovare le giuste parole. L'espressione "Pilou chéri", con cui Marie-Louise, la figlia del gendarme francese si rivolgeva al fidanzato, riporta la scrittrice ad un passato in cui le differenze fra la propria cultura e quella dei colonizzatori erano evidenti soprattutto nei rapporti di coppia. Inconcepibile infatti era per la Djebar e per la sua famiglia la libertà con cui Marie-Louise si comportava con Paul, baciandolo davanti ai suoi stessi genitori, senza provocare in essi alcuna reazione[292]. Ed ancora più inaccettabile era quel "Pilou chéri" che evocava nella scrittrice i segreti dell'alcova[293]. Il comportamento di Marie-Louise, indecente e vergognoso secondo i costumi arabi, diventa quindi per la Djebar impossibilità nel credere che il sentimento possa esprimersi attraverso un linguaggio così ridicolo e soprattutto in una forma così pubblicamente impudica. Da qui l'avversione dell'autrice verso le espressioni amorose del francese[294] e la ricerca di un'altra modalità espressiva, che iniziata nel *Quatuor* continua in *Les nuits de Strasbourg*, il cui "thème principal, traité en fiction, est quelle langue accompagne, suit, enveloppe les êtres, pendant l'amour"[295]. Nel romanzo l'autrice si libera del ricordo di Marie Louise, sconfigge l'"interdit d'un amour français"[296] attraverso i suoi personaggi: Eva, l'ebrea magrebina innamorata di Hans un giovane tedesco, e Thelija, la donna algerina, a cui la scrittrice fa rivivere e superare le scene della sua infanzia legate all'amore esibito di Marie Louise. Infatti, Thelija nell'osservare le coppie di innamorati a Parigi vive le stesse emozioni di Assia adolescente: alacrità e vergogna, ma se ne

---

[292] *Ibid.,* p. 41: "Le spectacle nous semblait à peine croyable. D'abord l'image du couple presque enlacé: silhouette mince de Marie-Louise, à demi inclinée contre l'homme tout raide... Leurs rires étouffés, le chuchotement de leurs voix confondues étaient les signes, pour nous, d'une intimité inconvenante. Or la mère poursuivait son dialogue avec nous, l'air tranquille, jetant de temps à autre un regard sur le couple; le père par contre, avait plongé du nez dans son journal".

[293] *Ibid.,* p. 43: "Pilou chéri", répétait Marie-Louise en désignant ainsi l'officier. Nous, les fillettes, nous courions jusqu'au verger pour pouvoir éclater de rire et nous moquer. "Pilou", c'était Paul et le "chéri" qu'elle ajoutait devait être un vocable réservé, pensions-nous, aux alcôves et aux secrets des couples".

[294] *Ibid.,* pp. 43 - 44: "Pilou chéri", mots suivis de touffes de rires sarcastiques; que dire de la destruction que cette appellation opéra en moi par la suite? Je crus ressentir d'emblée, très tôt, trop tôt, que l'amourette, que l'amour ne doivent pas, par des mots de clinquant, par une tendrese voyante de ferblanterie, donner prise au spectacle, susciter l'envie de celles qui en seront frustrées... Je décidai que l'amour résidait nécessairement ailleurs, au-delà des mots et des gestes publics. Anodine scène d'enfance: une aridité de l'expression s'installe et la sensibilité dans sa période romantique de mes rêves d'adolescence plus tard, un noeud, à cause de ce "Pilou chéri", résista: la langue française pouvait tout m'offrir de ses trésors inépuisables, mais pas un, pas le moindre de ses mots d'amour ne me serait réservé... Un jour ou l'autre, parce que cet état autistique ferait chape à mes élans de femme, surviendrait à rebours quelque soudaine explosion".

[295] Assia Djebar, *Ces voix ...*, *cit*., p. 237.

[296] Assia Djebar, *Les nuits ...*, *cit*., p. 222.

fa una ragione, al punto da trascorrere nove notti di passione con François, un francese ormai maturo. Attraverso la continua alternanza di voci e la puntualizzazione della lingua da esse impiegata, la scrittrice descrive perciò il rapporto fra Thelija, il cui padre partigiano è stato ucciso durante la guerra d'Algeria e François, che avrebbe potuto essere a vent'anni uno dei carnefici del padre. Esplora la relazione fra Eva, che pur conoscendo perfettamente il tedesco rifiuta di parlarlo con Hans, il padre del figlio che porta in grembo, l'amante tedesco che, proprio perché tale, la fa sentire "au coeur même de [sa] zone interdite, pour ainsi dire en terrain ennemi..." [297] Ma Eva, come la Djebar, attraversa la frontiera linguistica, affronta il nemico e gli parla nella sua lingua, cancellando il passato e la sofferenza e riuscendo ad ancorare il francese alle proprie radici arabo-berbere-mussulmane.

Il tema della lingua d'amore è poi ulteriormente sviluppato in *La disparition de la langue française*, in cui l'autrice dimostra, sin dal titolo, di aver superato il ricordo delle espressioni d'amore del francese ormai riassorbite da un "tangage de langues", da un continuo rimando all'evocazione dei suoni del dialetto materno. Berkane, il protagonista del romanzo, abbandonato dall'amica francese Marise, alla quale non ha mai spontaneamente detto "chérie", ritrova i suoni della lingua della sua terra nella passione amorosa per Nadjia. Il francese di Berkane si fonde infatti inestricabilmente nel dialetto dell'amante araba. Diventa allora importante per il protagonista trascrivere la nuova lingua ibridata dalle due culture e affidarla al fratello. L'amore scritto in Algeria con le parole francesi indirizzate a Marise e quelle rivolte a Nadjia, nuove, travolgenti, incroci di voci e di lingue che infine si fondono, "des pages [...] pleines, malgré [les] mots français, [di Berkane] pleines de [la] voix [di Nadjia] de la veille, de la nuit passée, de celle qui [les] attendait", è infatti il suo unico tesoro, che Berkane nasconde nel comodino della madre riannodando in tal modo i fili del suo passato, rientrando all'interno del clan e della tradizione. La nuova lingua d'amore di Berkane fissata per iscritto, fonde le innumerevoli "voix qui assiègent" la Djebar, e diventa "la seule chose de valeur"[298], "le seul bien que peut revendiquer l'écrivain [...]"[299].

---

[297] *Ibid*, p. 68.
[298] Assia Djebar, *La disparition de la langue française*, Paris, Albin Michel, 2003, p. 257: "Dans le placard très profond de la chambre où je dors, j'ai installé une petite commode, peinte en bleu,

1.5. Scrivere nella lingua dell'altro

1.5.1. Lingua propria, lingua dell'altro

Per le scrittrici la prima relazione carica di significato non è quella fra testo e lettore, bensì quella fra autore e linguaggio. Per questa ragione esse riflettono a lungo sulla questione della lingua che diventa il tema centrale dei loro scritti e intreccia la complessità di molteplici percorsi. Il primo riguarda il difficile rapporto sia con il francese o l'inglese, sia con i dialetti arabi e berberi, sia con l'arabo classico, lingua non materna, non accessibile a tutti e che rappresenta per le scrittrici, un mondo lontano, estraneo, maschile, anche se veicolo di tutte le regole che governano la vita quotidiana e i rapporti fra i sessi[300].

Le autrici avvertono la necessità di ricomporre innanzitutto la scissione interiore derivata dall'essersi allontanate dalla tradizione orale del femminile. Riflettono pertanto sull'oralità e sull'arabo letterario, lingua in cui non si riconoscono, "not made for [them], [that] does not speak to [them], [...] made for men, uses divine words and expressions that deny [their] existence"[301].

Cercano un punto di incontro e si ricollocano nella genealogia femminile, recuperando nei loro scritti la parlata, le espressioni, i canti, i proverbi, i detti delle donne.

La Ahmed, in quanto esperta della commissione inviata alla fine degli anni settanta negli Emirati Arabi per sovrintendere allo sviluppo e alla riforma del sistema educativo, studia lo scarto fra tradizione orale e letteraria e conclude che la prima affonda le proprie radici nella quotidianità, nel vivere delle comunità[302],

---

celle qu'utilisait autrefois notre mère quand nous passions ici nos vacances. [...] - Dans les tiroirs, continua-t-il, j'ai rangé tout ce que j'ai écrit depuis mon retour ... C'est la seule chose de valeur que j'ai, termina-t-il en retournant le dos à son jeune frère. [...] - Je te confie ces papiers...".

[299] Assia Djebar, *Ces voix ...*, *cit.*, p. 7.

[300] Il mondo arabo è caratterizzato dalla presenza di numerose varietà linguistiche: l'arabo classico, la lingua del Corano, letteralmente la lingua di Dio e pertanto perfetta nella sua struttura ed immutabile, i dialetti dei vari paesi (varianti parlate ma non scritte della quotidianità), il *Modern Standard Arabic*, tributario per la sintassi dall'arabo classico, ma arricchito nel lessico e nella fraseologia, utilizzato dai giornali, dalla televisione, nell'amministrazione, nelle università, in ogni situazione "colta" e nella quasi totalità delle comunicazioni scritte. Sull'argomento si veda: Clive Holes, *Modern Arabic*, Longman Linguistics Library, pp. 3 - 5.

[301] Nawal El-Saadawi, *Walking ...*, *cit.*, p. 145.

[302] Leila Ahmed, *A border ...*, *cit.*, p. 280: "What I was observing, I realize now, was the profound gulf between the oral culture of the region on the one hand and the Arabic culture of literacy of the

in "the language that people used as they worked in the fields, the language that they used to tell stories in the evenings around the fireside"[303]. Il *Modern Standard Arabic* è invece una lingua artificiale, perfetta nella sintassi e nel lessico ma priva di ogni umanità, riservata ai *mass media* e alle istituzioni[304].

La consapevolezza dell'inconciliabilità fra lingua scritta e orale provoca nelle scrittrici una prima dissociazione dal proprio ambiente e una profonda crisi di identità che nessuna istruzione avrebbe comunque potuto risolvere, poiché in nessuna scuola esse avrebbero potuto imparare la lingua materna[305]. L'alienazione dalla propria cultura era pertanto inevitabile. L'unica scelta possibile era fra "colonialism and colonialism, or [...] between domination and domination"[306]. I padri delle scrittrici infatti potevano solo scegliere per le figlie fra l'istruzione europea impartita dalle scuole coloniali o una formazione basata sul *Modern Standard Arabic*, altrettanto estranea alla quotidianità araba mussulmana, retoricamente e artificialmente diffusa dai nascenti processi di nazionalizzazione e vissuta dai nativi come un'altra forma di colonizzazione e di dominazione.

Questa prima frattura interiore si aggrava con l'apprendimento della lingua straniera avulsa da ogni referente noto alle scrittrici e sempre percepita come

---

other. Oral cultures [...] are the creations of living communities of men and women and represent the ongoing interactions of these communities with their heritage of beliefs, outlook, circumstances and so on. But the Arabic culture of literacy, a culture whose language nobody, no living community, ordinarily speaks, clearly was not the product, as oral cultures are, of people living their lives and creatively and continuously interacting with their environment and heritage".

[303] *Ibid.* La Ahmed cita le parole dello scrittore keniota Ngũgĩ wa Thiong'o.

[304] *Ibid.*, pp. 280 - 281. La Ahmed si riallaccia nuovamente al pensiero di Ngũgĩ: "All of Ngũgĩ's words apply to Gulf Arabic and Egyptian Arabic and to all varieties of vernacular Arabic, none of which at the moment has a written form. But Ngũgĩ's words do not apply to standard Arabic, the only written form of Arabic that there is. Nobody in the world—except maybe academics and textbook writers—sits around the fireside telling stories in standard Arabic, no one working in a field anywhere in the Arab world speaks that language, and no children play word games and tell riddles and proverbs in standard Arabic".

[305] *Ibid.*, pp. 282 - 283: "[...] I realized that, just as Gulf Arabic and Gulf culture were different from standard Arabic and the Arab culture of literacy, so also were the language and culture in which I grew up, Cairene Egyptian culture and language. For me too, then, this language of standard Arabic was not my mother tongue and the values purveyed by the Arabic texts that we read were not those of my mother culture. [...] In all of Egypt there was no school that I could have attended where I could have read books and learned to write in my mother tongue [...] [with] its words rich for me with the inflections and music of the voices that I loved and with the images and riddles and syllables of our games. Whatever school my parents sent me to, Arabic or English, I would have found myself imbibing a culture and studying a language and learning attitudes that were different from those of the world in which I lived at home in Cairo and Alexandria".

[306] *Ibid.*: "The choice either way entailed alienation from my home culture and home language and from the language and oral culture of other Cairenes. In short, the choice was always only a choice between colonialism and colonialism, or at any rate between domination and domination".

superiore sia alla lingua materna sia all'arabo classico, come già illustrato nel paragrafo *Lingua e scuola dei colonizzatori*.

Assia Djebar ad esempio ci racconta che la scuola francese l'ha proiettata "à la frontière d'une sournoise hystérie", in una realtà "expurgé du quotidien de [sa] ville natale e de [sa] famille":

> Cette chance [la scuola francese] me propulse à la frontière d'une sournoise hystérie. J'écris et je parle français au-dehors: mes mots ne se chargent pas de réalité charnelle. J'apprends des noms d'oiseaux que je n'ai jamais vus, des noms d'arbres que je mettrai dix ans ou davantage à identifier ensuite, des glossaires de fleurs et de plantes que je ne humerai jamais avant de voyager au Nord de la Méditerranée. En ce sens, tout vocabulaire me devient absence, exotisme sans mystère, avec comme une mortification de l'oeil qu'il ne sied pas d'avouer... Les scènes des livres d'enfant, leurs situations me sont purs scénarios; dans la famille française, la mère vient chercher sa fille ou son fils à l'école; dans la rue française, les parents marchent tout naturellement côte à côte... Ainsi, le monde de l'école est expurgé du quotidien de ma ville natale tout comme celui de ma famille. A ce dernier est dénié tout rôle référentiel[307].

L'istruzione francese colloca infatti la Djebar in uno sdoppiamento spaziale e psicologico, alla frontiera di due mondi opposti di cui le è impossibilile varcarne i confini. L'Oriente, la realtà domestica del femminile e l'Occidente, la spazio del colonizzatore ma soprattutto quello di un universo maschile da lei abusivamente penetrato, si confrontano e si combattono senza possibilità di incontro. Per superare la "dichotomie de l'espace", "[l']écartèlement [dans lequel] s'introduit un début de vertige" [308] e giustificarsi agli occhi del padre-legge, la Djebar è costretta a muoversi nel mondo esterno degli altri assumendo una "personnalité asexuée"[309]:

> [...] je pense que le rapport entre mon père et moi, entre l'âge de huit et quinze ans a fait que j'ai assumé avec lui un rôle où il fallait s'avancer dans l'espace extérieur des autres; non en tant que femme, en tant que personnalité asexuée[310].

La crisi d'identità è pertanto consequenziale. "Femme arabo-berbère", et en sus "d'écriture française", "cach[ée] sous une apparence masculine", la scrittrice è scissa fra il bisogno di affermare la propria femminilità e la necessità di mascherarla, fra la necessità di ricomporre le voci che l'assediano e l'impossibilità di farlo. Non si riconosce più né come araba-berbera, né come francese e si sente privata di una propria lingua. L'identità, infatti, "n'est pas que de papier, que de

---

[307] Assia Djebar, *L'Amour ...*, *cit.*, p. 261.
[308] *Ibid*.
[309] Anna Rocca, *cit.*, pp. 181 - 182. La Rocca sostiene che per "personnalité asexuée" la scrittrice intende "un être femme qui, une fois à l'exterieur, a dû se cacher sous une apparence masculine".
[310] *Ibid*.

sang, mais aussi de *langue*" [311] e il linguaggio, secondo quanto sostiene Émile Benveniste è ciò che forma la soggettività, permettendo al parlante di dire "io", di posizionarsi come soggetto della frase in antitesi ad un "tu", maturando così la coscienza del "sé" [312].

L'esperienza scolastica della Ahmed è simile a quella della Djebar. Anche lei apprende una lingua che evoca immagini lontane dalla sua realtà ed anche lei fatica a fondarsi in un'identità:

> I remember learning that A was for apple and seeing a picture of an apple on the board, a fruit I had never seen before[313].

La scissione sperimentata dalle scrittrici è problema comune anche agli autori maschi, nati nello stesso periodo in paesi arabi colonizzati. Basti citare ad esempio Edward Wadie Said la cui opera è interamente pervasa da uno stesso motivo: il sentirsi "between worlds", un "out of place, standing in the wrong corner"; fuori posto anche per la lingua, inglese tra gli arabofoni, arabo tra gli anglofoni:

> Arabic, my native language, and English, my school language, were inextricably mixed: I have never known which was my first language, and have felt fully at home in neither, although I dream in both. Every time I speak an English sentence, I find myself echoing it in Arabic, and vice versa[314].

In tutti questi scrittori appare quindi fondamentale la necessità di armonizzare, collegare, unificare, trovare punti di incontro nelle differenze culturali. La Saadawi ad esempio fonda il proprio lavoro sulla ricerca dei "missing links":

> In our life there is always a missing link, something which can be completed only by death. Perhaps not even death can do anything about it, and the circle of our life is never completed, remains open, continues as two parallel lines which never meet even at the horizon. This world of infinity, this infinite world, does it have an end and, if so, when and how?[315]

---

[311] Assia Djebar, *Ces voix ...*, *cit.*, p. 42.
[312] Emile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale, tome* 1, Gallimard, Paris, 1991, pp. 259 - 261: "La conscience de soi n'est possible que si elle s'éprouve par contraste. Je n'emploie je qu'en m'adressant à quelqu'un, qui sera dans mon allocution tu. C'est cette condition de dialogue qui est constitutive de la personne, car elle implique en réciprocité que je deviens tu dans l'allocution de celui qui à son tour se désigne par je. Le langage n'est possible que parce que chaque locuteur se pose comme sujet, en renvoyant à lui-même je dans son discours".
[313] Leila Ahmed, *A border ..., cit.*, p. 137.
[314] Edward Wadie Said, *Out of Place - A Memoir*, Granta Books, London, 1999, p. 90.
[315] Nawal El-Saadawi, *A Daughter ...*, *cit.*, p. 7.

La Ahmed, la Saadawi, la Djebar, la Mernissi o Said conducono una continua ed instancabile ricerca all'interno della pluralità, del percepirsi come appartenenti a più di una storia e a più di un gruppo:

> For the truth is, I think that we are always plural. Nor either this or that, but this and that. And we always embody in our multiple shifting consciousnesses a convergence of traditions, cultures, histories, coming together in this time and this place and moving like rivers through us. And I know now that the point is to look back with insight, and without judgement, and I know now that it is of the nature of being in this place, this place of convergence of histories, cultures, ways of thought, that there will always be new ways to understand what we are living through, and that I will never come to a point to rest or of finality in my understanding[316].

1.5.2. La lingua dell'altro per esprimere le parole delle donne

Il secondo percorso riguarda la consapevolezza delle scrittrici della mancanza di visibilità pubblica delle parole delle donne e della lingua adeguata per esprimerle. Ma anche questa è una questione a più strati. Da una parte infatti la lingua del colonizzatore, anche se non liberamente scelta, fornisce l'unico mezzo di espressione possibile e, collocando le scrittrici all'esterno della loro cultura, rafforza la distanza fra testo e lettore indispensabile per superare i tabù e assicurare quella libertà di movimento, che si trasforma in libertà di sguardo e di pensiero e quindi in creatività e scrittura[317]. Dall'altra parte però il francese e/o l'inglese allontanano le scrittrici dall'oralità materna[318]. Inoltre, scrivere in lingua straniera si carica di una doppia colpa, equivale a "faire l'amour" e per di più "hors la foi ancestrale" e comporta il rischio dell'espulsione sia di chi scrive, sia del risultato della scrittura, invariabilmente oscurato dai denigratori maschili e declassato al rango di letteratura anedottica o folcloristica:

> Toutes les premières tentatives, pour les femmes du monde arabe, de vouloir à la fois sortir au-dehors et "sortir en la langue différente" devenaient risque d'une double expulsion: que subissaient d'une part l'écriture même balbutiante (ravalée par les contempteurs masculins aussitôt à l'anecdotique ou au folklore) et d'autre part le corps parlant. Ecrire en la langue étrangère devenait presque faire l'amour hors la foi ancestrale. [...] Parler hors la chaleur matriarcale, hors l'antienne de la Tradition, hors la "fidélité" – ce terme pris au sens

---

[316] Leila Ahmed, *A border ..., cit.*, p. 25 - 26.

[317] Assia Djebar, *L'Amour ...*, *cit.,* p. 256: "Mon corps seul, comme le coureur du pentathlon antique a besoin du starter pour démarrer, mon corps s'est trouvé en mouvement dès la pratique de l'écriture étrangère. Comme si soudain la langue française avait des yeux, et qu'elle me les ait donnés pour voir dans la liberté, comme si la langue française aveuglait les mâles voyeurs de mon clan et qu'à ce prix, je puisse circuler, dégringoler toutes les rues, annexer le dehors pour mes compagnes cloîtrées, pour mes aïeules mortes bien avant le tombeau".

[318] Assia Djebar, *Ces voix ...*, *cit.*, p. 28: "[...] écrire se fait aujourd'hui, [per le scrittrici], dans une langue, au départ, non choisie, dans un écrit français [o inglese] qui a éloigné de fait l'écrit arabe de la langue maternelle".

religieux –, écrire à la première personne du singulier et de la singularité, corps nu et voix à peine déviée par le timbre étranger, rameute face à nous tous les dangers symboliques. Censure et anathèmes proviennent parfois, avec une prolixité hâtive, plus des nouveaux tribuns, fraîchement "modernisé", que des arrières de la tribu soupçonneuse... Toute femme écrivant qui s'avance ainsi hardiment prend le risque de voir combien son chemin est miné[319].

Scrivere "hors la parole tribal" significa pertanto perdere "l'armure, l'airain ancien qui enrobe toute langue non déracinée"[320]. La scrittura non può allora configurarsi che come incessante dialogo fra due mondi e due culture, come inevitabile cammino in cui la lingua è in continua evoluzione[321]. Da qui nasce la necessità per le scrittrici di forgiare il proprio mezzo di espressione, trasformando la lingua del colonizzatore, piegandola alla loro sensibilità e adattandola ai temi trattati, al "devoir dire et le ne jamais pouvoir dire" al "garder trace et affronter la loi de l'impossibilité de dire, le devoir taire, le taire absolument"[322].

Vediamo alcuni esempi.

Assia Djebar, fin dal suo esordio letterario a ventun anni con il romanzo *La Soif*, ha scritto in francese, ma come lei stessa precisa, non si definisce come voce francofona[323].

Il suo francese è infatti quello di "une femme d'éducation française par formation" con una "sensibilité algérienne, ou arabo-berbère, [...] ou musulmane"[324]. La sua lingua si fissa poco alla volta attraverso le sue pubblicazioni e il silenzio nel quale la scrittrice volontariamente si confina: "je me tais, je m'entête à me taire, et presque à m'enterrer vocalement". Sono soprattutto i dieci anni di silenzio letterario dopo *Les Alouettes naïves* e l'esperienza cinematografica di *La Nouba des femmes du Mont Chenoua* che permettono infatti alla Djebar di rielaborare dal 1975 al 1977 la sua nuova forma espressiva attraverso l'ascolto del materiale sonoro non utilizzato per il lungometraggio, che rimette in moto il francese scolastico[325]. Nel 1979 la scrittrice sceglie

---

[319] *Ibid.*, p. 70.
[320] *Ibid.*, pp. 83 - 84.
[321] *Ibid.*, p. 15 e 7. Assia Djebar parla di "tangage entre deux mondes, entre deux cultures" e di una scrittura francese che "est vraiment une marche, même imperceptible".
[322] *Ibid.*, p. 65.
[323] *Ibid.*, p. 25: "[...] je ne sais vraiment pas si je suis, disons, une francophone voice. Car je ressens de plus en plus que je ne peux pas être, et surtout pas, "une voix".
[324] *Ibid.*, p. 26.
[325] *Ibid.*, p. 39: "Ma francophonie d'écriture est le résultat de cette rencontre bipartite, mon français – de l'école, celui de mon père, de ma liberté acquise au-delà de la puberté et par ma formation individuelle –, ce français écrit qui aurait pu s'éloigner peu à peu de mes racines, de ma

consapevolmente e definitivamente il francese come lingua letteraria[326]. Il suo francese, sobrio e prezioso, assume allora un suono personale e particolare, in quanto costantemente arricchito dalle voci non francofone, quelle che l'hanno sempre tormentata e che spesso furono nemiche della lingua altra. Assia Djebar ritrova infatti la parlata femminile, si nutre dell'arabo delle donne della sua genealogia, ricco di "réticences, retenues, litotes" e dei suoni del berbero che appaiono spontanei soprattutto nei momenti di forte emozione[327]. Nel linguaggio femminile ritrova la forza per continuare la sua carriera letteraria:

> De tout ce matériel sonore, apparemment non utilisé, je me suis nourrie les années suivantes: autant pour élaborer la fin de mon roman *L'Amour, la fantasia* que surtout pour prendre enfin conscience vivacement de mon horizon d'écrivain!... Ce particularisme féminin de mes langues d'origine (celle que je parle couramment: le dialecte arabe de ma région et le berbère perdu mais pourtant non effacé) me fut comme une mémoire sonore ancienne qui resurgissait en moi et autour de moi, qui me redonnait force – voix âpres, livrant si souvent la peine, le chagrin, la perte, et pourtant rendant présente, à mon oreille, une telle tendresse maternelle, une solidarité si profondes, qu'elles m'empêchent de vaciller, encore maintenant[328].

È evidente il parallelo con la Saadawi che continuamente dichiara di essere sorretta dal ricordo della lingua materna. Anche la Saadawi, dopo essersi liberata dai condizionamenti culturali e linguistici e aver ricostruito la propria identità femminile, ricerca una nuova modalità espressiva. Rompe in modo significativo con le convenzioni della letteratura descrittiva. Rifiuta lo stile, la forma e il contenuto della letteratura araba maschile. Si ispira ai testi e alla scrittura di Virginia Woolf. Uccide "l'angelo del focolare" e anche lei come la celebre scrittrice riflette sulla difficoltà di "dire la verità sulle [...] esperienze con il [...] corpo" ed elabora un linguaggio idoneo ad esprimerle[329]. Sviluppa pertanto un

---

communauté féminine d'origine, s'est trouvé au contraire, au cours de ces années d'apparent silence, propulsé, remis en mouvement (d'un mouvement secret, intérieur), dynamisé dans l'espace, grâce justement à cette *résonance* de mon écoute orale des femmes, dans les montagnes du Chenoua, au cours des années 75, 76 et 77".

[326] *Ibid*., p. 39: "En 1979 [...] je prend conscience de mon choix définitif d'une écriture francophone qui est, pour moi alors, la *seule de nécessité*: celle où l'espace en français de ma langue d'écrivain n'exclut pas les autres langues maternelles que je porte en moi, sans les écrire".

[327] *Ibid*., pp. 36 - 37.

[328] *Ibid*., p. 37.

[329] Virginia Woolf, *Le donne e la scrittura*, La Tartaruga, Milano, 1981, pp. 57 - 58. Mi sembra utile riportare il pensiero della Woolf sulla difficoltà di trattare temi relativi all'esperienza corporale: "La ragazza dunque lasciava scorrere incontrollata l'immaginazione dietro ogni roccia, dentro ogni fessura del mondo che giace sommerso nelle profondità del nostro essere inconscio. Ed ecco l'esperienza che credo sia molto più comune tra le donne che scrivono che non tra gli uomini. [...] L'immaginazione era andata a cozzare contro qualcosa di duro. [...] Fuori di metafora aveva pensato a qualcosa, qualcosa che riguardava il corpo, che riguardava le passioni, che era sconveniente per lei come donna esprimere. Gli uomini, le diceva la ragione, ne sarebbero scandalizzati. La consapevolezza di quello che gli uomini direbbero di una donna che dice la verità

fortissimo amore per le parole scarne, dirette, piene, le frasi brevi ma incisive, alle quali conferisce spessore quasi plastico grazie ad un lessico tratto dal quotidiano, che evoca immagini vive, crude, che non lasciano spazio all'immaginazione. Sperimenta uno stile narrativo spesso frammentario, a volte ciclico, sovente carico di *flash back*. Avvince il lettore e lo conduce con naturalezza dall'inizio alla fine dello scritto grazie alla sua parola densa di emotività. I suoi scritti sono duri, forti, aspri, spesso sgraditi, di solito censurati e condannati dal proprio ambiente. I suoi romanzi e le sue autobiografie diventano banchi di prova, tentativi per esprimere la verità su se stessa, sulla sua fisicità, sulla lotta per conquistarsi una lingua. La sua penna diventa il bisturi con cui scavare nella carne fino a raggiungere l'origine delle cose:

> Autobiography seeks to reveal the self, what is hidden inside, just as it tries to see the other. My pen has been a scalpel which cuts through the outer skin, pushes the muscles aside, probes for the roots of things.[330]

Le sue "eroine", palesemente povere e sofferenti, riflettono tutta la sua rabbia e il suo desiderio d'affermazione in quanto donna. Sono, infatti, figure che non si piegano, disposte a morire pur di non subire le imposizioni della società patriarcale. Proprio come la Saadawi sono capaci di "camminare nel fuoco" e di uscirne "indenni".

1.6. La ricerca di un nuovo cammino

La produzione artistica delle scrittrici, dopo aver trattato il tema della lingua e della scrittura come momento di piacere, fuga da una realtà percepita come ostile e oggetto di indagine identitaria, si concentra su numerosi altri argomenti e intreccia una molteplicità di discorsi, che toccano problemi delicati quali la nozione di storia, il ruolo dell'intellettuale, la condizione femminile nell'Islam e in Occidente, la religione (l'Islam ufficiale e quello ufficioso praticato dalle

---

circa le proprie passioni l'aveva risvegliata dal suo stato creativo di non-consapevolezza. Non riusciva più a scrivere. [...] È un'esperienza molto comune, io credo, per una scrittrice; trovarsi impedita dall'estrema convenzionalità dell'altro sesso. Perché anche se gli uomini chiaramente si concedono grande libertà in queste cose, dubito che si rendano conto o siano in grado di controllare l'incredibile severità con la quale condannano la stessa libertà nelle donne. Queste dunque furono due mie esperienze personali molto autentiche. [...] La prima (l'uccisione dell'Angelo del focolare) penso di averla risolta. Quella donna è morta. Ma la seconda, dire la verità sulle mie esperienze con il mio corpo, non credo di averla risolta. Dubito che esista una donna che ci sia riuscita, oggi".

[330] Nawal El-Saadawi, *A Daughter ...*, *cit.*, p. 293.

donne), la colonizzazione e i processi di nazionalizzazione. Per gli argomenti affrontati la scrittura diventa allora strumento di lotta politica e sociale. Le scrittrici operano in direzioni e secondo modalità diverse. Da una parte, grazie alla lingua altra, esse superano la costruzione sociale del significato di segni, legata all'ideologia fortemente patriarcale della loro società, di cui rimettono in discussione i valori, denunciandone la non naturalezza, la non universalità e la non inalterabilità. Dall'altra parte l'istruzione occidentale ricevuta permette loro di identificare e analizzare criticamente anche i significati socialmente costruiti e pertanto non naturali dell'Occidente. Il risultato della loro indagine e del processo di decostruzione delle due culture è un modello femminile alternativo sia a quello mussulmano, sia a quello occidentale, che destabilizza entrambi i mondi e porta a riflettere sui rapporti fra i sessi. Le autrici infatti dopo aver sconfitto i tabù, parlando di sé, del proprio corpo, dell'amore ed essersi inserite nella genealogia femminile, tracciano, grazie alla lingua del colonizzatore, un nuovo cammino per la donna e scrivono una nuova storia individuale e collettiva. La lingua straniera diventa, perciò, espressione della parola delle antenate accumulatasi nell'ombra dei secoli, strumento d'azione e di trasformazione grazie ad una scrittura praticata "comme aventure, comme recherche de soi et du monde":

> Si la langue est comme on dit "moyen de communication", elle est pour un écrivain/une écrivaine aussi un "moyen de transformation", une action – mais cela, dans la mesure où il – ou elle – pratique l'écriture comme aventure, comme recherche de soi et du monde.[331]

Collocandosi all'interno degli spazi del femminile, le autrici diventano interne al parlare, ascoltano le storie che si raccontano, si tramandano e si bisbigliano. Raccolgono la tradizione orale e le danno forma. Scrivendola, rendono visibili e udibili le parole delle donne rinchiuse dalle mura dell'*harem*. Questa trasformazione delle parole solo pronunciate si compie attraverso una doppio passaggio: dall'orale allo scritto e dal dialetto all'inglese o al francese. In tal modo la storia di sconosciute "[who] have an unwritten history told orally by one generation to the other"[332], diventa storia scritta di donne infine visibili. Parola e silenzio "ensemble fécondés" affiorano nella scrittura fissando "[les] cris

[331] Assia Djebar, *Ces voix ...*, *cit.*, p. 68.
[332] Nawal El-Saadawi, *A Daughter ...*, *cit.*, p. 75.

étouffés" [333] e rimettendo in discussione la storia raccontata dal maschile sul femminile sia in Occidente che in Oriente.

Ad esempio i testi della Ahmed denunciano i processi di costruzione discorsiva e rompono quella "violenza epistemica", secondo l'espressione della Spivak, operata sia dalla cultura occidentale che da quella orientale. La Ahmed, analizzando i discorsi prodotti nel periodo storico che va dalle società preislamiche fino all'età contemporanea, dimostra che molti dei barbari costumi che l'immaginario occidentale considera tipici del mondo islamico, fra cui anche l'obbligo del velo, sono in realtà ereditati da altre religioni (il Giudaismo, il Cristianesimo e lo Zoroastrismo) e da culture precedenti l'islamica (in particolare quella bizantina [334] e soprattutto quella sasanide [335]). La scrittrice dibatte in particolar modo la questione del velo, dimostrando come essa sia stata strumentalizzata dai colonizzatori per giustificare e sostenere l'impero. Poiché l'Islam era, per sua stessa immutabile natura, oppressivo verso le donne a cui imponeva il velo e la segregazione, inaccettabili per l'Occidente civilizzato e poiché tali usi e costumi erano causa dell'arretratezza sociale ed economica dei paesi colonizzati, la conclusione ovvia era che solo abbandonandoli e adottandone altri, ovviamente quelli occidentali, le società mussulmane avrebbero potuto progredire. L'idea dell'oppressione femminile veniva perciò usata retoricamente dal colonialismo per rendere moralmente giusto lo smantellamento delle culture dei popoli arabi sottomessi e il velo divenne il bersaglio dei colonizzatori e il simbolo della loro lotta contro quell'oppressione e quella degradazione femminile, che venivano comunque accettate nella madre patria. La Ahmed dimostra ad esempio, come l'Inghilterra borghese vittoriana, per contrastare i movimenti interni di emancipazione femminile, si sforzasse di suffragare la teoria dell'inferiorità biologica della donna, grazie a pseudo dati scientifici forniti dalla nascente antropologia e, mentre Lord Cromer in Egitto diventava il paladino dei diritti delle egiziane, contemporaneamente fondava la Lega contro il voto alle

---

[333] Assia Djebar, *Ces voix ...*, p. 88: "L'écrit des femmes qui soudain affleure? – cris étouffés enfin fixés, parole et silence ensemble fécondés!"
[334] Per storia e tradizione il termine bizantino si riferisce al periodo dell'impero romano d'oriente che va dal 330 - 395 al 1453 (caduta di Costantinopoli).
[335] Sasanide: termine che designa la dinastia iranica che governò sulla Persia dal 224 - 227 al 640.

donne in Inghilterra, di cui fu per diversi anni il presidente[336]. La Ahmed conclude che la politica inglese in Egitto fu quella di appropriarsi del linguaggio femminista come arma da usare contro una cultura diversa, senza peraltro migliorare in alcun modo la condizione femminile, anzi, a partire dal 1882, la colonizzazione britannica, chiudendo molte scuole e aumentando le tasse scolastiche, escluse le classi medio-basse e soprattutto le donne dalla possibilità di accedere agli studi, invertendo in tal modo quella tendenza all'allargamento dell'istruzione femminile già presente nell'Egitto dell'Ottocento pre-coloniale.

La Ahmed contesta poi l'istruzione universitaria e attacca il mondo accademico, colpevole di averle trasmesso un sapere presentato come vero ed oggettivo e grandi verità universali che in realtà non erano "neither "truth" nor "objectivity" but rather merely the intellectual traditions, beliefs, and perspectives of white middle-class men" [337], una prospettiva quindi maschile bianca che sviluppò in lei il senso di inferiorità e condizionò pesantemente la sua formazione identitaria di donna araba, egiziana, mussulmana[338].

---

[336] Leila Ahmed, *Women and Gender in Islam, Historical Roots of a Modern Debate*, Yale University Press, 1992, p. 153: "However, it was in his activities in relation to women in his own country that Cromer's paternalistic convictions and his belief in the proper subordination of women most clearly declared themselves. This champion of the unveiling of Egyptian women was in England, founding member and sometimes president of the Men's League for Opposing Women's Suffrage".

[337] Leila Ahmed, *A border ...*, *cit.*, p. 236.

[338] *Ibid.*, pp. 236 - 237: "For ours had been the era when we were taught, more or less as gospel truth (academic gospel truth), that writers like D. H. Lawrence represented great moral visionaries—the very writers whom Kate Millett would expose for their misogyny in what in 1970 was a radically iconoclastic book, *Sexual Politics*. Not only Millett showed, did such writers openly endorse the "natural" inferiority of women but their works were thoroughly riddled with contemptuous views of women and even glorified rape and other abuses of women as ordinary, acceptable norms. Until then we had been routinely taught (and for some time after would continue to be taught [...]) that such men were not only great writers but writers who modelled for us, out of their deep human vision, the true nature and ideals of relations between men and women. This was the era, too, of the Kohlberg study on human moral development [...], in which Harvard psychologists maintained that the "rigorous", "objective" research they had conducted showed that women were deficient in their sense of justice and thus morally defective. [...] It was these kind of things, presented as "neutral" and "objective" truth, that were our ordinary academic fare. These were the texts and the views that we read and studied and versed ourselves in for exams. This insidious, built-in denigration of women was what we lived with and imbibed. In exactly the same way in those days the steadfast, insidious, built-in denigration of blacks, Muslims, Arabs, and people of other cultures and the colonized generally, was just the ordinary academic fare. [...] In that scholarship, blacks, women, Muslims, and so on could be the objects of study, as in the Kohlberg study, for instance. But they could not be its subjects. The perspective through which they were understood, measured, analyzed, judged had to be that of white men. Otherwise, the conclusions arrived at could not be considered "objective".

Sia la Ahmed[339] sia la Mernissi elaborano inoltre una forte critica anche al femminismo occidentale accusato di appropriarsi degli stessi stereotipi della cultura patriarcale e di individuare una nuova alterità da combattere: quella delle donne arabe, mussulmane. Entrambe le autrici sviluppano una letteratura di opposizione che propone un modello di donna diverso da quello occidentale. Per le due scrittrici infatti la donna arabo-mussulmana non deve lasciarsi influenzare dai canoni culturali ed estetici occidentali bensì deve riscoprire i propri valori e la propria tradizione, occupando con determinazione e maggior peso sociale i ruoli e gli spazi a lei destinati, modificando la propria società dall'interno attraverso il suo importante compito di educatrice, incidendo in tal modo sul pensiero e sui comportamenti delle nuove generazioni.

Per la Saadawi la scrittura è l'arma con cui difendere e sostenere la propria ribellione contro il patriarcato e definirsi come intellettuale politicamente attiva o per impiegare un'espressione saidiana, un "intellettuale mondano" [340]. Dopo essersi laureata in medicina nel 1955, aver lavorato nell'ospedale universitario Kasr Al-Aini, nell'unità sanitaria rurale di Kafr Tahla, ed essere entrata in contatto con la miseria, l'ignoranza e la superstizione, la scrittrice ragiona sulla povertà, sulla malattia, sulla corruzione dei funzionari governativi e sullo sfruttamento delle classi sociali inferiori. Elabora una connessione fra salute, economia e politica e fra donne e poveri, a suo avviso, due categorie ugualmente discriminate e oppresse, costrette allo stesso tipo di obbedienza e di silenzio. La sua scrittura diventa allora uno strumento per lottare contro ogni forma di oppressione[341] e si trasforma in

> [...] a weapon with which to fight the system, which draws its authority from the autocratic power exercised by the ruler of the state, and that of the father or the husband in the family.

---

[339] *Ibid.*, p. 293. La Ahmed critica il filone letterario legato alle femministe americane quali ad esempio Kate Millet, Elaine Showalter, Patricia Spacks, Adrienne Rich e Mary Daly. "They were women who were engaged in radically rejecting, contesting, and rethinking their own traditions and heritage and the ingrained prejudices against women that formed part of that heritage but who turned on me a gaze completely structured and hidebound by that heritage; in their attitudes and beliefs about Islam and women in Islam, they plainly revealed their unquestioning faith in and acceptance of the prejudiced, hostile, and often ridiculous notions that their heritage had constructed about Islam and its women".

[340] Edward W. Said, *Cultura e Imperialismo*, Gamberetti Editrice, Roma, 1998, p. XII.

[341] Nawal El-Saadawi, *The Nawal ...*, *cit.*, p 2: "[...] after a few years I realized that the diseases of the peasants could only be cured by curing poverty. From this point on, I realized that writing was a stronger weapon than medicine in the fight against poverty and ignorance. I started by writing poetry. Then I wrote short stories, novels and play. Writing was a release for my anger. What angered me most was oppression: oppression of women and oppression of poor".

> The written word for me became an act of rebellion against injustice exercised in the name of religion, or morals, or love[342].

Nel 1970, pubblica il libro *Women and Sex*, con il quale si schiera contro la circoncisione femminile[343]. Per i temi trattati, viene più volte condannata dalle autorità giuridico-religiose e dalla critica letteraria, sempre a sostegno, nei paesi mussulmani, del patriarcato, almeno secondo quanto sostiene la Saadawi[344]. È destituita dal proprio incarico di Direttore Generale presso il Ministero della Sanità ed è costretta a chiudere la redazione di *Health*, la sua rivista di medicina preventiva. Dal 1972 scrittura ed impegno civile diventano inseparabili e si traducono in numerosi libri ed iniziative a tutela delle donne nelle società arabe[345]. La sua scrittura assume la forma di violento atto di denuncia di ogni tipo di ingiustizia o sopruso. La scrittrice esplora la relazione fra politica e amore, povertà, sesso. Affronta temi connessi all'imperialismo, allo sfruttamento di classe, all'oppressione esercitata dalle società patriarcali. I suoi libri la conducono in carcere[346]. Ma anche in prigione Nawal El-Saadawi continua a scrivere, nonostante il rischio a cui si espone, concludendo che per una donna araba

---

[342] *Ibid*., p. 6.

[343] Nawal El-Saadawi, *A Daughter ...*, *cit*., p. 63. Ricordo che la Saadawi è stata lei stessa circoncisa e non ha mai sanato quella ferita che colpisce la carne, ma si iscrive nell'animo in maniera tanto profonda da diventare indelebile: "Since I was a child, that deep wound left in my body [la circoncisione] has never healed. But the deeper wound has been the one left in my spirit, in my soul. Fifty-six years have gone, I still remember it, as though it were only yesterday".

[344] *Ibid*., p. 10: "Literary criticism in our country is under the control of a small group of men and a few women who think and write like them, who say there is no such thing as an issue related to women's rights. [...] They conceal the gender oppression of women behind brave words about human rights or the human being, [...] apply the norms and values created by the class patriarchal system and their signifiers in both spoken and written language".

[345] www.nawalsaadawi.net/articlesnawal/nawalarticles.htm, *Women Creativity and Mental Health*, Egypt 2001. Nel 1982 la Saadawi fonda la *Arab Women's Solidarity Association,* un'organizzazione senza fini di lucro, allo scopo di aiutare le donne arabe a liberarsi dai condizionamenti culturali e a sviluppare il senso critico. La Saadawi conia l'espressione "unveiling of the mind": "When we started the Arab Women's solidarity Organization in 1982 we had two major objectives: 1) unveiling of the mind, 2) unity between women. We felt powerful as a group. Collective power gives women confidence in the self, and hence the ability to be creative, to develop a critical mind". Nel 1991 il governo dissolve la *Arab Women's Solidarity Association* e bandisce la rivista *Noon* pubblicata dalla scrittrice in collaborazione con il marito dal 1989.

[346] Nawal El-Saadawi, *The Nawal El-Saadawi Reader*, Zed Books Ltd, 7 Cynthia Street, London and New York, 1997, p 2: "I used to write about love. [...] Then I discovered the relation between love and politics. Between poverty and politics. Between sex and politics. I realized that the political regime imposed the will of men upon women and imposed poverty and slavery upon the poor and the destitute. Later I discovered the relation between the local rulers and the international rulers. And I understood what constitutes global imperialism, class explotation, and patriarchal oppression of the family. I realized the connection between the liberation of women and the liberation of the country from subordination or occupation by any form of new or old colonialism. I understood the connection between sex, politics, history, religion and morality. This might be why my writing led me to the loss of my position in the government and to prison, to the confiscation of my books and to my being black-listed".

dedicarsi alla scrittura richiede lo stesso coraggio necessario per uccidere. Se fosse rimasta lontano dall'impegno letterario sarebbe probabilmente diventata anche lei un'assassina come Fatheya, la sua compagna di cella:

> [...] I found myself in one of the cells of the Women's Prison in Al-Kanatir. I had a secret diary which I hid under the floor [...]. In my prison diary I wrote: "Writing needs as much courage as killing does. If my finger had not learnt to use of a pen they might have learnt the use of an axe or a chopper. I wonder whether the hand of my prison mate, Fatheya the murderess, when it held up the hoe and brought down on her husband's head, looked like mine when I hold the pen between my fingers? Nothing in my life is more precious to me than writing but I think that it requires even more courage than killing." (The Women's Prison, Al-Kanatir November 14, 1981)[347].

La Saadawi si è sempre infatti dedicata alle lettere a rischio della sua stessa vita e si è buttata dalla finestra del proprio appartamento pur di salvare il racconto che il secondo marito aveva lanciato in strada. Ogni espressione della creatività è infatti vissuto dall'autrice come una "gravidanza" e un "parto". Il suo lavoro è il "child [to be] caressed in the silence of the night" che nasce e si sviluppa nel suo corpo e che quindi va difeso contro tutto e tutti, esattamente come una madre protegge la propria creatura:

> [...] I found him [il secondo marito] reading my papers. It was as though he were violating my body. Maybe if he had violated my body it would have been less painful. I said: "Those are my papers and you have no right to read them."
> His answer was to pick up the pile of papers and throw them out of the window. I jumped out of the window thinking I would be able to save them from being lost. I could have killed myself, broken my head on the tarmac road. It was not a moment of madness. I was perfectly aware of what I was doing. I had worked on my novel day and night for months, and had covered three hundred pages with my handwriting. To me, rescuing the novel was like saving my life.[348]

La Saadawi sviluppa infatti temi strettamente connessi alla sua vita e alla sua esperienza di medico, discorsi da sempre presenti in lei, confinati nel suo subconscio in embrione e che la sua forza creativa sviluppa e fa crescere come fossero feti. La parola prende perciò corpo dentro di lei tracciando un nuovo cammino e proponendo un nuovo modello di donna. Da figure informi, vaghe, fluttuanti, relegate nello spazio domestico, fra figli e fornelli, i personaggi femminili dei suoi romanzi si trasformano in persone consapevoli, responsabili, autonome, libere dall'autorità di padri, fratelli o mariti, capaci di scegliere, fosse anche la morte. Uscendo dalla loro specifica condizione, diventano portavoci di ogni forma di ingiustizia e di tirannia ed importanti simboli di resistenza e lotta. Trascendendo infatti il tempo ed il contesto, peraltro mai dettagliatamente

---

[347] Nawal El-Saadawi, *Walking ...*, *cit.*, p. 165.
[348] *Ibid.*, p. 188.

descritti, fanno conoscere la verità di un femminile che essendo storia di oppressione diventa esperienza condivisa di ogni ceto sociale discriminato e marginalizzato. Le sue eroine si raccontano infatti come le recluse dell'*harem*, ma il loro urlo rimbomba, raggiungendo la coscienza di altre donne, fissandosi in uno scritto che trascende i confini della stessa società di cui sono prigioniere. Alle sue lettrici, di qualsiasi nazionalità, razza e religione, che faticano a trovare dei modelli nei quali identificarsi, la Saadawi insegna a leggere la Storia attraverso i suoi vuoti, colmandoli con l'esperienza della marginalità delle sue protagoniste, riscrivendoli dal proprio punto di vista, occupando con il proprio racconto gli spazi arbitrariamente riempiti da altri. La Saadawi racconta infatti storie di donne arabe che si leggono come se fossero la propria storia.

Il percorso della Djebar ricalca quello delle precedenti autrici. Anche per lei la scrittura è un modo per avanzare e la parola l'unico mezzo per aprire una nuova strada per il femminile. Ma la sua scrittura si carica anche dell'urgenza di far chiarezza sul cammino del proprio paese, di portare alla luce quelle ombre che oscurano la storia algerina e di riflettere sul ruolo dell'intellettuale. Il suo bisogno è simile a quello della Saadawi e passa dalla necessità di colmare i vuoti della Storia. Riscrive pertanto un passato individuale e collettivo, che a volte appare quello della "déchéance", altre volte quello della solidità garantita dalla "chaïne des ancêtres" e dal "cordon ombilical de la mémoire" e analizza un presente sublime per l'eroismo delle guerre di liberazione e miserabile per le carenze e le incertezze della nuova nazione algerina[349]. Al proprio paese la scrittrice dedica tre romanzi: *Le Blanc de l'Algérie* (1996), *Oran langue morte* (1997), *La femme sans sépulture* (2002).

Le Blanc de l'Algérie traccia una drammaturgia della morte. Rievocando gli assassinii di Abbane Ramdane (capo della resistenza eliminato da altri membri del FLN nel 1957), di Mouloud Feraoun (scrittore assassinato da un commando

---

[349] Assia Djebar, *Les Alouettes naïves*, Actes Sud, Arles, 1997[2], pp. 8 - 9: "Soyons franc: tantôt notre présent nous paraît sublime (héroïsme de la guerre de libération) et le passé devient celui de la déchéance (nuit coloniale), tantôt le présent à son tour apparaît misérable (nos insuffisances, nos incertitudes) et notre passé plus solide (chaïne des ancêtres, cordon ombilical de la mémoire). Par ce tangage incessant, et parce que nous faisons constamment le grand écart entre le passé paralysé dans le présent et le présent accoucheur d'avenir, nous, Africains, Arabes et sans doute d'ailleurs, nous marchons en boitant quand nous croyons danser, et vice versa. C'est pourquoi nous demandons parfois si nous avançons. Je ne prétends pour ma part avancer qu'en écrivant".

dell'Oas nel 1962) dei poeti Senac e Sebti, del drammaturgo Alloula, dello scrittore Djaout, dello psichiatra Boucebci, del sociologo Boukhobza, del giornalista Mekbel e di una giovane preside di scuola media, e soffermandosi sui tragici destini di alcuni noti scrittori e poeti (da Camus, Anna Greki e Bashir Hadj Ali a Mouloud Mammeri e altri ancora), la scrittrice giunge alla conclusione che in Algeria la cultura non ha svolto il suo ruolo, è rimasta imprigionata in una zona sospetta che porta chi scrive alla morte. Lo scrittore è infatti un capro espiatorio, vittima di un contenzioso politico. La Djebar ricostruisce fatti, dati, dettagli, eventi. Descrive liturgie e sepolture diverse secondo i clan; e pur parlando di morte è la storia dei vivi che emerge.

In *Oran langue morte* la scrittrice apre un'altra pagina sulle numerose morti sacrificali dell'Algeria. Attraverso un mosaico di ricordi e di narrazioni racconta la violenza nella vita di tante donne coinvolte nel dramma del suo paese, colmando in tal modo i vuoti della Storia e rendendo omaggio a vittime anche europee, colpevoli di avere amato l'Algeria e di avere scelto di vivervi. Scrivendo la morte [350] rende immortali quelle donne che non sono fuggite, che hanno continuato a testimoniare, a ricordare, a vivere, a scrivere per lasciare una traccia anche a rischio della loro stessa incolumità:

> J'écris: pourquoi, quelle importance – un jour, ils me reconnaîtront au square ou dans un supermarché, ils m'abattront le lendemain, devant le hall de l'immeuble, quand je sortirai (car je ne laisse passer aucun jour sans sortir, pour le soleil, pour le printemps, le désir de parler en moi, avec mon air d'anonyme vieillie mais dehors!). Oui, j'écris, et cette trace d'histoire au moins restera, dans ce cahier qui traînera ... [...].
> Moi, je ne serai plus là – en fuite, en exil ou finalement abattue; dissipée tel un rêve! Ces quelques pages sur une historie d'amour réapparaîtront, [...] ... Mes dernières lignes; mon récit[351].

La femme sans sépulture è un omaggio a Zoulikha, partigiana della guerra d'Algeria, scomparsa nel 1959, il cui corpo, mai ritovato non ha potuto trovare sepoltura secondo i riti mussulmani e a tutte le altre sconosciute morte per la loro terra, di cui la Djebar ricostruisce i percorsi di vita e di morte, proponendo altri modelli femminili di resistenza e lotta. Zouilikha "première fille musulmane

---

[350] Assia Djebar, *Oran, langue morte*, Actes Sud, Arles, 1997, pp. 71 - 72: "Pourquoi l'évoquer [la morte] et pourquoi prendre la plume: désespoir de survivre, dégoût de parler ou de dire? ... Mais d'écrire? En catimini, en secret, dans un coin, comme un marmonnement de fou ou de solitaire? Quand tout, de ces lieux sera détruit et que ne resteront de moi en tout cas, que ces griffonnements sur un cahier jeté, oublié, dont l'auteur à son tour sera ... "
[351] *Ibid.*, pp. 77 - 78.

diplômée de la région" [352], descritta "dans sa réalité de mère, d'amant, d'amie, d'opposante politique, dans son engagement absolu et douloureux, dans sa démarche de liberté qui scelle sa vie depuis l'enfance [...]"[353] è stata in grado di sfidare le interdizioni culturali, di ribellarsi al conformismo della sua epoca, di rifiutare il velo e la tradizione. Zoulikha indica perciò l'altro cammino, quello della libertà, che ogni donna può decidere di intraprendere.

[352] Assia Djebar, *La femme sans sépulture*, Albin Michel, Paris, 2002, p.18.
[353] *Ibid.*, quarto di copertina.

2. L'ambito del romanzo

2.1. La *fiction* come costruzione dell'"io" nella lingua e nella struttura narrativa

Per distinguere fra autobiografia e romanzo, Philippe Lejeune, nel quadro dell'estetica della ricezione, precisò e riformulò il concetto di autobiografia e di patto autobiografico. Lejeune definì l'autobiografia in termini di comunicazione specifica fra autore e lettore. L'autore, in altri termini, identificandosi esplicitamente nel personaggio-narratore o presentandosi con il proprio nome, stringe con il lettore un patto implicito, nel quale definisce le modalità di ricezione del proprio testo e conferma di narrare la sua vita e analizzare il suo percorso di formazione identitaria[354]. In tal modo, secondo Lejeune, il lettore può essere certo della veridicità degli eventi narrati.

Nel 1974 Elisabeth Bruss[355] e nel 1975 Georges Gusdorf[356] misero in discussione la definizione di autobiografia di Lejeune, accusandolo di non tener conto dell'evoluzione storica del genere e del contesto culturale di emanazione dei testi. Per la Bruss e per Gusdorf i generi potevano essere definiti solo considerandoli come entità variabili fortemente tributarie dell'ambiente di provenienza, da cui quindi non si poteva prescindere.

Nel teorizzare l'autobiografia postcoloniale i *Cultural Studies* si ricollegarono al pensiero della Bruss e di Gusdorf. L'identità non fu più percepita come categoria universale, il più delle volte costruita sulla rappresentazione di un "io" europeo e sulla realtà delle società occidentali, bensì assunse forme diverse legate alle modalità con cui l'individuo esprimeva se stesso all'interno di uno

---

[354] Philippe Lejeune, *L'autobiographie en France*, Librairie Armand Colin, Paris, 1971, p. 14: "Nous appelons autobiographie le récit rétrospectif en prose que quelqu'un fait de sa propre existence, quand il met l'accent principal sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité". Si veda inoltre: Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, Collection Poétique, Editions du Seuil, Paris, 1975, p. 24.

[355] Elisabeth Bruss, *L'autobiographie considérée comme acte littéraire*, in "Poétique" n. 17, 1974, p. 14 - 26.

[356] Georges Gusdorf, *De l'autobiographie initiatique à l'autobiographie genre littéraire*, in "Revue d'Histoire Littéraire de la France", 1975, n. 6.

specifico momento storico e culturale. Nell'autobiografia postcoloniale l'identità si definisce infatti soprattutto attraverso la lingua e la struttura narrativa. Finzione e referenzialità perdono il loro carattere antagonista, anzi la *fiction*, in quanto costruzione dell'"io" nella lingua, diventa modo di rappresentazione. L'autobiografia postcoloniale si articola pertanto su più piani in una specie di liturgia dello spazio e del tempo. Il lettore è infatti proiettato oltre la dimensione temporale, spaziale e sociale e ciò che conta è la durata interna del libro, dei personaggi, del corpo-testo[357] che trae i suoi numerosi effetti dalla tensione fra rivelazione e dissimulazione.

Analizzare quindi le autobiografie postcoloniali può significare individuare la tipologia di patto instaurata con il lettore e i processi linguistici e letterari attraverso i quali l'autore si costruisce. Per le autobiografie di scrittori arabi, vuol dire inoltre analizzare la struttura testuale per far emergere gli strati nascosti della stessa. Se lo scrittore è donna e se essa scrive nella lingua dell'altro, il problema si complica ulterioremente. La scrittrice avverte infatti la necessità di costruire una forma espressiva, che riannodando con l'oralità materna, esprima il suo essere donna e si sente obbligata, in virtù del tabù del pudore, a celare la propria narrazione autobiografica nel romanzo, dando luogo ad autobiografie anomale rispetto alla teoria elaborata in ambito europeo.

In questa secondo capitolo è pertanto mia intenzione analizzare l'ambito del romanzo in quanto ritengo sia l'unico genere letterario che permette alla scrittrice araba-mussulmana che si esprime nella lingua dell'altro di:

- riannodare i fili fra tradizione orale e lingua scritta, fra origine e identità, inserendosi nella genealogia e nella storia della tribù e della collettività[358];

- costruire la propria identità, scoprire ed esplorare il proprio corpo e descrivere liberamente, ma in modo protetto, quell'intimità e quella sessualità di cui le è vietato parlare nella vita reale, cimentandosi in una scrittura d'amore;

---

[357] Assia Djebar, *Le romancier dans la cité arabe*, in "Europe" n. 474, ottobre 1968, pp. 114 - 120: "Ainsi, plus que le temps à déterminer un jour, plusieurs années, davantage encore, [...] à dater au besoin, l'essentiel est la durée, temps intérieur de chacun des personnages [...]. Puis par dessus tout cela, il y a la durée intérieure du livre".

[358] Assia Djebar, *Ces voix ...*, *cit*., quarto di copertina: "Être femme d'éducation musulmane et écrire c'est déjà braver les interdits du regard et du savoir, mais qui plus est dans la langue de l'Autre, le français, c'est risquer de casser le lien avec la lignée des femmes".

• elaborare, nella lingua del colonizzatore, un'espressione al femminile impensabile nell'arabo letterario, una "écriture féminine" nel doppio piano linguistico: lingua scritta del colonizzato e lingua orale materna.

A tal fine, partendo da *Les Alouettes naïves* e *La Nouba des femmes du Mont Chenoua* di Assia Djebar e da *Memoirs of a Woman Doctor* e *Woman at Point Zero* di Nawal El-Saadawi, intendo indagare il processo di maturazione identitaria e letteraria delle due scrittrici, che conduce dalle suddette opere velatamente autobiografiche a vere e proprie autobiografia sebbene anomale, identificabili nel *Quatuor* per la Djebar, in *A Daughter of Isis* (1999) e *Walking through Fire* (2002) per la Saadawi.

2.2. La *Nouba des femmes du Mont Chenoua* e *Les Alouettes naïves*: la prima *fiction* autobiografica di Assia Djebar

> Dans mon premier roman, *La soif*, je m'étais masquée. Dans mon second roman, *Les Impatients*, je me suis rappelée. Dans mon troisième roman, *Les Enfants du nouveau monde*, j'ai voulu jeter un regard sur les miens. La position de Lila, à côté et en même temps dedans et témoin, c'est un peu moi. *Les Alouettes naïves*, c'est plus complet. C'est un vrai point de départ pour moi[359].

Assia Djebar descrive in tal modo la prima fase del proprio percorso letterario: quattro romanzi che essa stessa considera banchi di prova, tentativi per indagarsi, esplorare la propria genealogia, il contesto arabo-mussulmano e il mondo occidentale. Ma a differenza dei primi tre, *Les Alouettes naïves* può essere considerato un vero e proprio punto di partenza, in quanto grazie ad esso la scrittrice acquisisce la consapevolezza che "[elle] concevai[t] la langue française et le fait d'écrire comme un voile" e che pertanto intratteneva con la letteratura un "rapport de dissimulation"[360].

Nei primi quattro romanzi è già infatti evidente la tensione fra la necessità di rivelare e l'obbligo di nascondere, ma solo *Les Alouettes naïves*, scritto dal 1962 al 1965, manda in crisi la scrittrice. La Djebar si rende infatti conto di non essere stata in grado di controllare totalmente il proprio testo. Avverte la spiacevole sensazione di aver parlato di sè, di aver lasciato trapelare degli elementi

[359] http://www.assiadjebar.net/first_novels/main_first.htm.
[360] Assia Djebar in "Jeune Afrique" n. 1225.

autobiografici, infrangendo i tabù ed esponendosi in maniera inaccettabile, vergognosa. Da qui il rifiuto a raccontarsi in quanto donna[361], la consapevolezza che la scrittura è forse una costruzione[362] e come tale assolutamente da controllare. I dati autobiografici sulla sua luna di miele infiltratisi in *Les Alouettes naïves* urtano la sua sensibilità di donna araba. Di conseguenza si obbliga al silenzio[363], in modo da "recouvrir [sa] vie et [elle]-même d'un voile immense, d'une nuit à l'infini"[364].

Non desiderando più scrivere, si dedica ad altro. Nel 1975 presenta alla televisione algerina un progetto per un lungometraggio avente per tema la tribù materna, i Beni-Ménacer, in particolare la propria famiglia, quella dei Berkani a nord di Cherchell. Nel 1976 inizia pertanto le riprese di *La Nouba des femmes du Mont Chenoua* prevalentemente ambientato a Tipasa e interamente girato con attori non professionisti. Il lungometraggio offre alla Djebar l'occasione di un triplice incontro: con le donne della sua tribù, con la loro lingua, con la Storia. Attraverso il film la scrittrice opera infatti un ritorno all'universo materno e alle origini e attraverso l'ascolto delle voci delle donne intervistate rivive il passato prossimo e lontano e si riconcilia con quella dicotomia culturale da sempre fonte

---

[361] *Ibid*.: "Avec *Les Alouettes naïves* pour la première fois, j'ai eu à la fois la sensation réelle de parler de moi et le refus de ne rien laisser transparaître de mon expérience de femme. Quand j'ai senti que le coeur de ce livre commençait à frôler ma propre vie, j'ai arrêté de publier volontairement jusqu'à *Femmes d'Alger dans* leur appartement".

[362] www.assiadjebar.net/: "Le 4ème, *Les Alouettes naïves*, n'est plus un roman de jeunesse ou d'apprentissage. Je ne me rendais pas compte que l'écriture romanesque était peut-être une construction (A 25 ans je me suis dit que j'aurais dû être architecte alors que j'ai fait Lettres!) Le coeur du roman, qui en est d'ailleurs aussi le milieu, introduisait des éléments autobiographiques, très intimes: cela fait que j'ai décidé d'arrêter".

[363] Assia Djebar, *Ces voix ...*, *cit*., p. 64: "Les trois premiers de mes romans de jeunesse ont été écrits très vite, à chaque fois, dans une fièvre joyeuse, une parenthèse de trois ou quatre mois. Le quatrième, *Les Alouettes naïves*, par contre, je l'ai écrit plus longuement, de 1962 à 1965 [...]. Pourtant, ce roman, une fois publié, m'a amenée à dix ans de silence... De silence volontaire. Un silence délibéré".

[364] *Ibid*., pp. 64 - 65: "J'expérimentais qu'une fiction romanesque ne peut se contrôler tout à fait, que l'écriture de femme se fait de plus en plus contre son propre corps, inévitablement. Cinquante pages au coeur du livre [...] se révélaient des pages sur le bonheur amoureux, sur la sensualité d'un couple vivant sa lune de miel... [...] Mais ces pages, je les savais autobiographiques. Une fois ce livre publié, ce fut comme si je voulais recouvrir ma vie et moi-même d'un voile immense, d'une nuit à l'infini. Ecrire donc pour une femme, si elle ne peut se cantonner dans la fiction, lui devient a posteriori *dévoilement.* Ainsi, pour revenir à mon expérience, me dévoiler – même dans cinquante pages d'un roman de trois cent cinquante – n'était plus vain: danger dès lors du *dévoiment*, oh oui... Ecrire soudain, cela signifiait pour moi, au sens propre, "me dévoyer". L'écrivain-femme deviendrait-elle presque la femme publique? Je n'ai pas publié ensuite pendant dix ans, ou un peu plus, à cette époque de ma vie. Peu à peu, durant ces dix années de silence [...] j'ai voulu que la contrainte devienne règle, et que les tabous intérieurs, au lieu de les faire exploser, je puisse les délier, les désamorcer, les desserrer lentement....".

di sofferenza. Nel film può infine esprimere i due mondi di cui è portatrice, lavorando su due diversi registri linguistici:

1. le interviste sono infatti restituite nel dialetto delle donne del Chenoua,

2. i commenti (fuori campo) sono invece in francese e rappresentano un'interiorizzazione soggettiva in prima persona.

In tal modo la Djebar fonde suono e voce, francese e dialetto arabo, scoprendo una nuova forma comunicativa che essa stessa definisce "image-son"[365], che influenzerà il suo stile letterario, ad esempio quello del *Quatuor* in cui i paragrafi in corsivo operano spesso come i commenti fuori campo del film. L'"image-son" è inoltre ampiamente tematizzata nella terza sezione di *Vaste est la prison.* Nel romanzo la scrittrice spiega infatti di aver riscoperto, grazie a questa nuova forma comunicativa, la solidarietà femminile e la possibilità di esprimere la propria individualità attraverso il "noi" della collettività di donne, un "noi" non più passivo e rassegnato, bensì pronto ad emanciparsi[366]. L'"image-son" le permette inoltre una ricerca che va al di là dell'evidenza sensibile, autorizzandola a mostrare ciò che di solito è nascosto o non udibile e a riproporlo in una nuova luce[367].

La consapevolezza, di potersi esprimere profondamente, acquisita con il film, spinge pertanto la Djebar a riannodare con la letteratura nella quale tenta di riversare lo stesso tipo di ricerca visiva e sonora. Prolunga quindi la riflessione iniziata con l'esperienza cinematografica scrivendo *Femmes d'Alger dans leur appartement* (1980) e la approfondisce nella stesura di una prima parte di *Ombre sultane* che, iniziato nel 1981, sarà pubblicato solo nel 1986, ma che già conterrà un primo consapevole tentativo autobiografico. Dopo la prima parte di *Ombre*

---

[365] *Ibid.*, pp. 201 - 202: "Décidément, je m'avance vers l'image-son, yeux fermés, tâtonnant dans le noir, recherchant l'écho perdu des thrènes qui ont fait verser des larmes d'amour, là-bas chez moi. Je quête ce rythme dans ma tête ... Seulement après, tenter de voir par le regard intérieur, voir l'essence, les structures, l'envol sous la matière... "

[366] Assia Djebar, *Vaste*..., *cit*., pp. 173 -174: "J'ai dit: "Moteur". Une émotion m'a saisie. Comme si, avec moi; toutes les femmes de tous les harems avaient chuchoté "moteur". Connivence qui me stimule. D'elles dorènavant le regard m'importe. Posé sur ces images que j'organise et que ces présences invisibles derrière mon épaule aident à fermenter. Ce regard je le revendique mien. Je le perçois "nôtre".

[367] *Ibid*., p. 273: "Telle fut aussi ma manière d'aborder l'image-son: les yeux fermès, pour saisir d'abord le rythme, le bruit des gouffres qu'on croit noyés, remonter ensute à la surface et enfin, regard lavé, tout percevoir dans une lumière d'aurore".

sultane la Djebar si dedicherà infatti ad un secondo film a contenuto storico: *La Zerda et les chants de l'oubli*, nel quale ripercorre la storia del Nord Africa contrapponendo le immagini esotiche ad uso e consumo dei colonizzatori alla realtà vissuta dagli autoctoni espressa soprattutto dalla banda sonora.

Il film fornisce alla scrittrice l'idea per il romanzo *L'Amour, la fantasia* che può essere considerato il *trait-d'union* fra le due esperienze cinematografiche e *Les Alouettes naïves. L'Amour, la fantasia* riprende infatti la struttura e alcune delle tematiche dell'involontaria *fiction* giovanile, ma le ripropone con un nuovo linguaggio, quello sviluppato con la macchina da presa.

L'intenzione della Djebar di ricollegarsi a *Les Alouettes naïves* è espressa inoltre dal fatto che la scrittrice ripropone in *L'Amour, la fantasia* la vicenda di Fatma e Mériem, "les naylettes"[368], ricollegandosi in tal modo alla prefazione della *fiction* giovanile in cui essa spiega che il titolo del romanzo si riferisce alle "danseuses des Ouled-Naïl" chiamate dai soldati francesi, per una deformazione di pronuncia dei termini arabi, "alouettes naïves" o "naylettes". Il racconto di Fatma e Mériem, quindi getta un ponte con *Les Alouettes naïves* e contemporaneamente:

1. insiste sulla pericolosità della scrittura femminile. La Djebar paragona infatti lo *status* sociale delle scrittrici arabe-mussulmane a quello di "danseuses, c'est-à-dire des femmes légères"[369] e crea un'analogia con le "naylettes", "danseuses-prostituèes à l'oasis" che "tirent commerce de leur beauté". Non a caso infatti gli Ouled-Naïl sono citati in *L'Amour, la fantasia* nel paragrafo *Trois jeunes filles cloîtrées,* che affronta il tema della scrittura femminile e l'episodio delle "naylettes" è inserito nella più vasta riflessione sulla necessità di dire, trasmettere, testimoniare e sui rischi che ne derivano. "Les naylettes", uccise dai soldati francesi, sono quindi metafora della scrittrice per ribadire nel *Quatuor* le difficoltà di una scrittura autobiografica già incontrate nell'involontaria *fiction* giovanile e non ancora interamente superate;

---

[368] Assia Djebar, *L'Amour*..., *cit*., p. 235.
[369] http://www.assiadjebar.net/bio/main_bio.htm. Dopo la pubblicazione di *Ombre sultane* la scrittrice affermò infatti: "Le Maghreb a refusé l'écriture. Les femmes n'écrivent pas. Elles brodent, se tatouent, tissent des tapis et se masquent. Ecrire, c'est s'exposer. Si la femme, malgré tout, écrit, elle a le statut des danseuses, c'est-à-dire des femmes légères".

2. recupera e sviluppa il tema del "ritorno", presente nel romanzo di gioventù e ampiamente approfondito nell'esperienza cinematografica, inteso come un ritorno alle origini, ripercorrendo a ritroso la genealogia femminile e un ritorno al passato attraverso la sua ricostruzione anche immaginaria per colmare le lacune lasciate dalla memoria orale collettiva[370].

Riflettendo infatti sui mesi dedicati alle riprese di *La Nouba des femmes du Mont Chenoua*, la scrittrice lega lo sguardo alla memoria, al ritorno al passato che diventa interrogazione del presente e premessa di un nuovo avvenire:

> Au cours de ces mois de tâtonnements, à la suite de mon personnage, j'apprenais que le regard sur le dehors est en même temps retour à la mémoire, à soi-même enfant, aux murmures d'avant, à l'oeuil intérieur, immobile sur l'histoire jusque-là cachée, un regard nimbé de sons vagues, de mots inaudibles et de musiques mélangées... Ce regard réflexif sur le passé pouvait susciter une dynamique pour une quête sur le présent, sur un avenir à la porte.
> Apprendre à voir, je l'ai découvert, c'est se ressouvenir certes, c'est fermer les yeux pour réécouter les chuchotements d'avant, la tendresse murmurante d'avant, c'est rechercher les ombres qu'on croit mortes... Puis, dans la lumière délavée, ouvrir les yeux, interroger ardemment du regard, poser celui-ci, transparent et discret, devant l'inconnu c'est-à-dire les autres, que l'on voit enfin bouger pour de bon, vivre, souffrir, ou simplement être, être le plus quotidiennement; oui, être[371].

La scrittura per la Djebar si fa quindi ascolto, esplorazione e ricostruzione della memoria, sguardo sul presente per coglierne l'essenza e fissarla in una narrazione senza ombre, in una "écriture au dehors, au soleil!"[372]. Per la Djebar infatti "l'écrit des femmes en littérature maghrébine" rappresenta

> une naissance, une fuite ou une échappée souvent,
> un défi parfois,
> une mémoire sauvée qui brûle et pousse
> en avant ...[373]

che conferma l'ultima frase della prefazione a *Les Alouettes naïves*: "Je ne prétends pour ma part avancer qu'en écrivant".

2.2.1. La struttura, lo stile, il filo conduttore di *Les Alouettes naïves*

In *Les Alouettes naïves* Assia Djebar tematizza i problemi sociali ed esistenziali delle donne nei paesi islamici, affronta l'argomento relativo alle

---

[370] Assia Djebar, *Loin de...*, *cit*., p. 5: "Dès lors la fiction, comblant les béances de la mémoire collective, s'est revélée nécessaire pour la mise en espace que j'ai tentée là, pour rétablir la durée de ces jours que j'ai désiré habiter".
[371] Assia Djebar, *Vaste ...*, *cit.,* p. 298
[372] Assia Djebar, *Ces voix ..., cit.,* p, 68.
[373] *Ibid.*, p, 88.

relazioni di coppia e il tema del "ritorno", argomenti ampiamente ripresi e sviluppati nel *Quatuor*.

In *Les Alouettes naïves* il tema del "ritorno" attraversa le tre sezioni in cui si divide la narrazione, nelle quali la scrittrice ricostruisce la memoria di un *Autrefois*, di un *Au-delà* e di un *Aujourd'hui*, in cui alla storia collettiva, riferita alla guerra di liberazione algerina, si intrecciano i percorsi individuali dei tre personaggi principali: Omar, Rachid e Nfissa.

Le tre sezioni sono inoltre incorniciate da una fitta rete di paragrafi in corsivo, epigrafi e citazioni, che fungono da linee guida per il lettore al quale forniscono le chiavi di lettura e rendono il romanzo intertestuale e dialogico.

Con *Les Alouettes naïves*, pertanto, la scrittrice inaugura quella struttura ternaria a più strati, fortemente bipolarizzata[374] e quella pratica dell'intertestualità, riprese e perfezionate nel *Quatuor.*

Come ricordiamo, la pratica dell'intertestualità in Assia Djebar è sempre legata alla vita della scrittrice stessa ed è sempre preceduta da una sua intensa attività di lettura e di ascolto. In *Les Alouettes naïves* essa è connessa all'esperienza giornalistica presso "El Moudjahid". Nel 1959 la scrittrice visita infatti, per il giornale del Fronte di Liberazione Nazionale, i campi profughi istituiti alla frontiera tunisina dalla Croce Rossa per ospitare i rifugiati sfuggiti ai bombardamenti di Sakiet Sidi Youssef. Dalle interviste alle famiglie algerine la Djebar ricava il contesto storico in cui inserire il racconto e in cui far dialogare la moltitudine di voci che caratterizzano *Les Alouettes naïves*. Nel *Quatuor* l'intertestualità è basata sull'esperienza cinematografica, sulle interviste alle donne combattenti della regione del Dahra, riproposte in *Vaste est la prison* e in *L'Amour, la fantasia* e su un'intensa attività di ricerca storica, archeologica e letteraria. Per *L'Amour, la fantasia* la scrittrice analizza i documenti degli archivi francesi relativi alla conquista dell'Algeria e ascolta i racconti della resistenza alla colonizzazione, dal 1830 alla guerra d'indipendenza. Per *Vaste est la prison* recupera i diari di viaggio, le lettere e ogni altro scritto riguardante la doppia

---

[374] Naima Bennani Smires, *Assia Djebar ou l'identité tatouée*, Université de Montréal, Canada, p. 119. La Smires sostiene che i romanzi della Djebar sono sempre in bilico fra due poli: storia collettiva e autobiografia, Oriente e Occidente, oralità e scrittura, lingua araba-berbera, (innata, "corporelle, phonique"), e francese ("apprise, graphique").

iscrizione della stele di Dougga, al fine di ricostruire in *L'effacement sur la pierre* la storia e la scoperta archeologica del *tifinagh*, l'alfabeto berbero appartenente alla tribù dei Touaregs e preziosamente conservato dalle donne.

All'attività di ascolto e lettura segue poi quella della selezione e dell'organizzazione dei materiali raccolti. Assia Djebar sceglie secondo la sua sensibilità di donna araba di formazione occidentale[375]. La scrittrice colma gli spazi vuoti lasciati dai documenti o dalla memoria attraverso l'immaginazione e costruisce le sue impalcature letterarie secondo una logica ed estetica legate al suo vissuto e alle sue conoscenze, spesso incurante della cronologia, ma sempre fedele ad un preciso progetto. I suoi impianti letterari, in particolare quelli di *Les Alouettes naïves* e del *Quatuor* si caratterizzano infatti per gli innumerevoli rimandi, richiami, effetti eco in cui l'"io" della scrittrice si frantuma (nei meandri genealogici dei tre romanzi), si sdoppia (come in *Ombre sultane*), si nasconde nel "noi" della collettività (ad esempio nei paragrafi in corsivo di *L'Amour, la fantasia*) rendendo difficile al lettore percepirne l'unitarietà. Solo grazie ad una lettura attenta agli indizi che permettono la ricostruzione dell'"io" della scrittrice sempre presente, ma mai manifestamente dichiarato, il lettore riesce a decostruire la struttura testuale e ad individuare l'autobiografia celata dalla *fiction*. Parlando di *Les Alouettes naïves* e dei romanzi del *Quatuor*, la scrittrice sostiene infatti di iniziare a scrivere per soddisfare un desiderio di struttura: architettonica per *Les Alouettes naïves*, musicale per il *Quatuor*[376]. L'impianto letterario di *Les Alouettes naïves* rispecchia infatti la struttura della casa araba tradizionale ed è alla base anche di *L'Amour, la fantasia,* evolvendosi poi in un'estetica architettonica-musicale. Nelle prime pagine di *Les Alouettes naïves*, la scrittrice infatti non introduce la protagonista femminile del romanzo, ma si dilunga nella descrizione della sua casa, sulla sua forma, sulla rigorosa divisione in luoghi femminili, maschili, pubblici (accessibili ai conoscenti e ai familiari solo dopo aver

---

[375] Denise Brahimi, *L'Amour, la fantasia, une grammatologie maghrébine*, in "Littératures maghrébines". Intervento di Jacqueline Arnaud, 2-3-4 dicembre 1987, Volume II, L'Harmattan, Parigi, 1988, p. 121: "Assia Djebar choisit comme elle l'entend, le détail, parfois unique, qu'elle a décidé de conserver".

[376] Assia Djebar, *Le romancier dans la cité arabe*, (1968), in Jean Déjeux (a cura di), *Assia Djebar, romancière algérienne, cinéaste arabe*, Naaman, Sherbrooke (Quebec), 1984, p. 104: "[...] ce qui conditionne pour moi le point de départ d'un livre, c'est de plus en plus, soit un désir d'architecture (comme pour *Les Alouettes naïves*), soit comme actuellement, le besoin de mettre au jour une toute petite musique dont je pressens le rythme et les arabesques, [...]".

attraversato due diverse porte d'ingresso) e privati (riservati esclusivamente agli intimi)[377]. In tal modo la scrittrice fa cogliere al lettore i legami esistenti fra le tre sezioni del romanzo, due delle quali, la prima e la terza, racchiudono il nucleo del romanzo: la seconda sezione riservata agli intimi. Allo stesso modo *L'Amour, la fantasia* è concepito come uno spazio da esplorare secondo un preciso codice rituale, che corrisponde anch'esso a quello della:

> grande maison traditionnelle [araba mussulmana], où on passe de la rue au premier vestibule, pour la visite; puis du premier vestibule au deuxième, pour les familiers; avant d'arriver enfin au coeur, à la cour intérieur, celle réservée pour les intimes[378].

La prima e la seconda parte di *L'Amour, la fantasia* rappresentano infatti il primo e il secondo vestibolo della casa araba, il percorso obbligatorio verso la terza, l'equivalente del cuore della dimora.

Le strutture quindi proposte dalla Djebar si basano su regole architettoniche o musicali ed elaborano un'estetica che garantisce prospettive multipli capaci di frantumare il concetto di tempo, permettere la comprensione delle contraddizioni e dinamiche sociali e soprattutto l'indagine del sé[379]. Ad esempio in *Les Alouettes naïves* storia collettiva ed individuale diventano un tutt'uno, tradizione e modernità, impegno pubblico e vita privata trovano un punto di compromesso. Le voci narranti, costantemente intrecciate si muovono infatti fra spazi e tempi diversi, nel tentativo di contribuire alla costruzione della storia nazionale, definire le loro identità e far convergere la narrazione su Nfissa, la donna emancipata ma sensibile alla tradizione[380], proiezione della Djebar[381]. Su di essa la scrittrice

---

[377] Assia Djebar, *Les Alouettes*..., *cit*., p. 20.
[378] Anna Rocca, *cit*., p. 46.
[379] http://webone.rnaf.net/Models/site/1/12.php?Numero=749020&page=44&ref=europeplurilingue #_ftnref4: "C'est alors que j'ai commencé à concevoir *L'Amour, la fantasia*. Pour comprendre l'évolution de mon pays, il fallait que je sois constamment dans des allers et retours entre le passé et le présent, pour bien saisir les contradictions. J'ai bien vu que même la structure de mon roman devait changer. Cela a été difficile à faire comprendre à la fois aux éditeurs et aux critiques. [...]. Mais si vous êtes vraiment dans la mutation de votre pays, à la fois dans l'espace, dans les rapports hommes-femmes, dans une perspective historique et sociologique, je voyais bien que je ne pouvais pas rendre cela dans une intrigue linéaire. Il fallait inclure des perspectives différentes. Et c'est pourquoi *L'Amour, la fantasia* avec une structure un peu complexe, n'a pas été compris par beaucoup d'éditeurs. Pour moi, le roman tient autant de l'architecture que de la langue. La structure devenait très importante parce que les sociétés étaient contradictoires...".
[380] Assia Djebar, *Les Alouettes*..., *cit*., quarto di copertina: "[...] Nfissa, la femme émancipée mais toujours sensibile au charme des anciennes coutumes".
[381] Nfissa, come la scrittrice, ha un padre moderno che la preserva dalla reclusione dell'*harem*, permettendole di studiare, viaggiare, fidanzarsi e sposarsi scegliendo autonomamente il proprio compagno. Partecipa attivamente ai movimenti di liberazione dell'Algeria con il marito a Tunisi e collabora con il giornale locale. Vive pienamente l'esperienza dell'amore e del matrimonio.

trasferisce sogni, ideali e soprattutto una ricerca di tipo esistenziale in cui attività sociale e politica si coniuga con la realizzazione nella sfera privata di un rapporto di coppia che armonizza tradizione e modernità, rifiuta la predominanza di un sesso sull'altro e dimostra la complementarietà dei generi. Nfissa offre pertanto lo spunto alla scrittrice per analizzare quelle tematiche, sempre bipolari, che segnalano gli aspetti identitari contradditori dell'"io" autobiografico, ampiamente sviluppate dal *Quatuor* e così sintetizzabili: Storia collettiva-storia individuale, donna-uomo (=amore-guerra), impegno sociale-vita privata, tradizione-modernità (=Oriente-Occidente), scrittura-oralità.

Les Alouettes naïves presenta inoltre uno stile analogo a quello del *Quatuor*, basato su attente scelte lessicali che spesso riproducono, con opportune variazioni, lo schema della *muᶜāraḍa*, una delle forme della letteratura araba classica, secondo la quale un poeta controbatte ad un altro riprendendo il primo emistichio o le prime parole della poesia dell'altro poeta, ma trasformandone il significato. Si tratta in altri termini di un procedimento ereditato dalla tradizione delle gare poetiche del periodo preislamico, di cui la Djebar ampiamente tratta in *Loin de Médine*. Nei romanzi di Assia Djebar, gli schemi della *muᶜāraḍa,* creano un continuo gioco di rimandi lessicali o tematici. Hanno lo scopo di aiutare il lettore a ricostruire la *fabula* e l'intreccio, ad ordinare quindi le narrazioni, ad attribuire un'identità alle molteplici voci, a non perdersi nei continui salti temporali, spaziali e tematici[382] e a seguire il filo conduttore che sia in *Les Alouettes naïves* che nel *Quatuor* può essere sintetizzato dai binomi: amore-guerra e luce-ombra.

Les Alouettes naïves è infatti un "magnifique roman de guerre et d'amour [qui] a pour toile de fond le grand combat pour l'indépendance algérienne"[383] di

---

[382] Assia Djebar, *Les Alouettes*..., *cit*., pp. 19 - 33. Ad esempio, *Les Alouettes naïves* si apre con la voce di un anonimo narratore che, in prima persona, descrive le condizioni di vita dei rifugiati algerini nei campi profughi alla frontiera tunisina. Dopo poche pagine, il racconto, che termina con "Ce sujet de conversation, je l'abordai avec Rachid rencontré ce même soir dans une ruelle du Kef" (p. 19), è interrotto da un nuovo personaggio che cambia argomento e in terza persona, introduce Nfissa. Il secondo capitolo, obbedendo agli schemi della *muᶜāraḍa* riprende, variandola, la frase lasciata in sospeso dalla voce maschile (p. 27: "Cette rencontre avec Rachid",) e riannoda con il racconto dell'anonimo narratore. In tal modo il lettore può riunire i due frammenti testuali e cogliere la logica del romanzo: due diverse voci che intersecano nello stesso capitolo spezzoni delle loro storie, collegabili di capitolo in capitolo attraverso le corrispondenze tematiche e lessicali delle ultime e prime frasi dei paragrafi. La vicenda di Nfissa ad esempio del primo capitolo può essere riallacciata al suo seguito nel secondo capitolo grazie al vocabolo "père" (p. 26 e 33).

[383] Assia Djebar, *Les Alouettes*..., *cit*., quarto di copertina.

cui analizza ombre e luci. *L'Amour, la fantasia*[384] approfondisce nella terza sezione lo stesso contesto di *Les Alouettes naïves* ed esplicita lo stesso filo conduttore sin dal titolo: l'amore, la guerra, non solo fra i popoli, ma anche fra i sessi, *leit motiv* anche di *Ombre sultane* e *Vaste est la prison.*

2.3. Da *Les Alouettes naïves* al *Quatuor Algérien*: la scrittura di un "io" ibrido

2.3.1. Il *Quatuor Algérien* e la critica

Il *Quatuor Algérien* è un progetto narrativo in cui trovano posto: *L'Amour, la fantasia* (1985), *Ombre sultane* (1987) e *Vaste est la prison* (1995), esso appare a tutt'oggi incompleto poiché manca il quarto volume che dovrebbe risalire alla genealogia paterna, ancorata al cognome berbero della scritrice, "Imalayène", probabile forma berberizzata della radice araba MLḤ.

I testi del *Quatuor* hanno sempre creato notevoli difficoltà di definizione[385]. Una parte della critica, e fra questi Hafid Gafaiti, predilige ad esempio la definizione di autobiografia "collective" o "plurielle"[386]. Analoga espressione "collective autobiography" è stata adottata anche da Patricia Geesy per definire *L'Amour, la fantasia*[387], Najiba Regaieg da parte sua sostiene che il testo inizia come un'autobiografia ma si conclude in romanzo[388], mentre per Katarina Melic si tratta "d'un livre ouvertement autobiographique"[389]. Laurence Huughe preferisce definire il *Quatuor* una "autobiography in the plural"[390]. Mildred Mortimer a sua volta afferma che "uneasiness with autobiography led Djebar to autofiction and collective autobiography" e che i tre testi del *Quatuor*

---

[384] Ricordo infatti che la traduzione italiana di *L'Amour, la fantasia* è *L'amore, la guerra*, Ibis, Pavia, 1995.
[385] Le edizioni francesi, italiane e statunitensi definiscono le tre opere come romanzi mentre il quarto di copertina della traduzione tedesca di *L'Amour, la fantasia* annuncia al lettore un'autobiografia.
[386] Hafid Gafaiti, *Les Femmes dans le roman algérien*, Paris, L'Harmattan, pp. 167 - 170.
[387] Patricia Geesey, *Collective Autobiography: Algerian Women and History in Assia Djebar's L'Amour, la fantasia*, in "Dalhousie French Studies" n. 35, Halifax, 1996, p. 153.
[388] Najiba Regaieg, *L'Amour, la fantasia d'Assia Djebar: de l'autobiographie à la fiction*, in Jacqueline Arnaud (a cura di), *Nouvelles approches des textes littéraires maghrébins ou migrants*, Paris, L'Harmattan, 1995, pp. 129 - 135.
[389] http://motspluriels.arts.uwa.edu.au/#fn3.
[390] Laurence Huughe, *Écrire comme un voile: The Problematics of the Gaze in the Work of Assia Djebar*, in "World Literature Today", n. 70:4, p. 287.

combine personal and collective memory. The first and third juxtapose autobiographical fragments with Algerian history; the second replaces history with myth, recalling the legendary Sheherazade. By delving into her individual and collective past, Djebar adds her own voice to those of her maternal ancestors, both historical and legendary[391].

Anna Rocca, non contestando il concetto di autobiografia collettiva o plurale in cui "le "je" de la narratrice tantôt s'intègre, tantôt se cache derrière la communauté des femmes qu'elle représente", sostiene che nel *Quatuor* è possibile "retracer aussi le chemin personnel de la narratrice: celui d'une Algérienne qui cherche à se comprendre en tant que femme, à partir des facteurs et des contraintes socio-historiques [392]. La Rocca considera infatti il ricorso all'autobiografia collettiva come un'ulteriore strategia di mascheramento, che unita allo pseudonimo e alla lingua francese, permette alla Djebar di indagarsi senza svelarsi. A tale proposito Anna Rocca richiama il pensiero di Huughe che mette in evidenza come i tabù culturali obblighino la scrittrice a nascondersi dietro una "autobiographie qui cache le "je" [...] au milieu des "nous" des femmes algériennes"[393]. A sua volta, Gilles Charpentier sostiene che gli autori magrebini sono mossi dal bisogno di far conoscere la realtà del Nord Africa, ma sono combattuti fra il desiderio di prendere la parola in prima persona e il timore di essere estromessi dal gruppo e dalla Umma, pertanto, a suo parere, "la véritable voix narrative de[s] roman[s] n'est ni un "je" égoïste, ni un "il" aussi abstrait qu'impersonnel, mais un "nous" terriblement exigeant et foncièrement ambivalent"[394].

A mio avviso, nel *Quatuor* Assia Djebar impiega la strategia del "noussoiemment", connotandola però in termini di *gender*. In quanto donna e rispettando il tabù del pudore, evita di rivelare la propria identità, si cela nel "noi" della storia algerina e della genealogia femminile, stipulando quindi con il lettore un preciso patto autobiografico, che potremmo definire storico-genealogico, di tipo diverso da quello teorizzato da Lejeune, ma perfettamente coerente con la tradizione autobiografica araba, in particolare con quella inaugurata da Ibn Khaldoun, peraltro ampiamente citato in *L'Amour, la fantasia*. Leggere il *Quatuor*

---

[391] Mildred Mortimer, *Assia Djebar's Algerian Quartet: A Study in Fragmented Autobiography*, in "Research in African Literatures", n. 28:2, Indiana University Press, 1997.
[392] Anna Rocca, *cit*., p. 31.
[393] *Ibid*., p. 35.
[394] Gilles Charpentier, *Evolution et structures du roman maghrébin de langue française*, Università di Sherbrooke, Québec, 1977.

significa quindi individuare la particolare struttura narrativa dei tre testi ibridati dalle esperienze cinematografiche che vi riversano linguaggio, suono, immagine. La Djebar infatti produce un racconto che capta le immagini, assembla gli eventi, ricollega scene a diversi livelli cronologici, voci narranti, monologhi, *flash-back*. È pertanto necessario, ed è questo il mio intento, operare un lavoro di collegamento (all'interno dello stesso romanzo) o di sutura (fra i testi del *Quatuor)* dei diversi frammenti testuali, per arrivare ad individuare le voci, cogliere il percorso di ricerca identitaria compiuto dalla scrittrice e localizzare l'"io" sempre situato nel punto di fusione fra lingue, tempi e spazi diversi e pertanto ibrido.

2.3.2. Un patto autobiografico storico-genealogico?

Nel *Quatuor* il patto stipulato dalla Djebar con il lettore è a mio avviso di tipo storico-genealogico, in quanto, come già detto, la scrittrice cela la propria identità nella genealogia e nella storia dell'Algeria.

L'intenzione di proporre al lettore un patto autobiografico, seppur inusuale, sembra essere confermata dall'analisi del testo e del paratesto. Assia Djebar, riferendosi al *Quatuor* nei saggi o nelle interviste da lei concesse, ricorre spesso alle seguenti definizioni: opera "semi-autobiografique", "double autobiographie", "écriture autobiographique"[395]. In particolare, nell'intervista concessa a Albert Russo in occasione dell'assegnazione del Premio Neustadt (1996), riferendosi a *L'Amour, la fantasia*, evidenzia l'imbarazzo e la sofferenza anche fisica nell'esprimersi in prima persona e fa capire che il primo romanzo del *Quatuor* è da lei considerato fortemente autobiografico:

> [...] je n'ai pu écrire de textes autobiographiques qu'après l'âge de quarante ans. Dans la culture musulmane on ne parle jamais de soi. Quand j'ai terminé le livre *L'Amour la fantasia*, j'ai été malade pendant six mois. J'ai eu une tendinite, et personne ne pouvait comprendre pourquoi[396].

Nella sua tesi di dottorato identifica inoltre chiaramente Isma, la narratrice di *Vaste est la prison*, con se stessa, affermando che "l'auteur surgit derrière la

---

[395] Assia Djebar, *Ces voix*..., *cit*., p. 44.
[396] http: //webone. rnaf.net/ Models/ site/1/12.php? Numero = 749020& page = 44 & ref = europeplurilingue #_ftnre f4.

première narratrice"[397]. Isma è però anche la narratrice di *Ombre Sultane*. È quindi lecito supporre che anche per *Ombre Sultane* vi sia identificazione fra scrittrice e narratrice. Le stesse considerazioni valgono per *Vaste est la prison*. Nel romanzo Isma si colloca infatti nella genealogia femminile nel posto spettante alla scrittrice, identificandosi quindi con la stessa[398].

Mi sembra inoltre interessante notare che la radice ISM contenuta in Isma, significa "nome". Nella letteratura araba ogni narrazione inizia sempre con la *basmala* "bi-smi'llāhi 'ar-rahmāni, 'ar-rahīm", "in nome di Allah, il Compassionevole, il Misericordioso", che ha una funzione sacralizzante e, al contempo, costituisce un'invocazione ad Allah affinché guidi la penna dello scrittore. A mio avviso pertanto la Djebar, scegliendo il nome Isma, intende da un lato inserirsi nella tradizione letteraria araba, affidando la sua scrittura alla protezione divina e dall'altro ribadire l'importanza del nome nella formazione identitaria, soprattutto femminile. Per quest'ultima ragione in *Vaste est la prison* la Djebar chiarisce il significato da attribuire a Isma: "Appellerai-je à nouveau la narratrice Isma? "Isma": "le nom"[399], e in *Ombre sultane* afferma: "Isma", j'éparpille mon nom, tous les noms dans une poussière d'ètoiles qui s'éteignent"[400]. Isma, che contiene in sé la radice di "nome", chiamata in causa dalla scrittrice in un gioco di sdoppiamento, spinge, pertanto a mio avviso, il lettore a

- sostituire il nome generico Isma con quello della Djebar, considerando ovviamente il testo autobiografico;
- vedere nel nome generico Isma quello di ogni altra donna algerina trasformando pertanto l'autobiografia in affresco sociale.

---

[397] Imalhayène Fatma Zohra, *Le roman maghrébin francophone. Entre les langues, entre les cultures: Quarante ans d'un parcours, Assia Djebar. 1957 - 1997*, Università Paul Valéry, Montpellier, 1999, p. 122.
[398] Assia Djebar, *Vaste...*, *cit.*, p. 228: "Encore maintenant, trois quarts de siècles après, je ne sais pas, moi Isma, la narratrice, moi, la descendante – par la dernière des filles –, si Lla Fatima ("mamané") a aimé ses deux maris successifs [...]".
[399] *Ibid.*, p. 331.
[400] Assia Djebar, *Ombre...*, *cit.*, p. 23.

2.3.3. La struttura ibrida del *Quatuor Algérien*

2.3.3.1. L'estetica musicale

Alfred Hornung e Ernstpeter Ruhe affermano che il *Quatuor* appartiene a quei testi autobiografici postcoloniali che si differenziano da quelli di provenienza europea in quanto "fruit d'une évolution autonome"[401]. Il *Quatuor* sovrappone infatti tradizioni testuali autobiografiche appartenenti a spazi culturali diversi, unisce in maniera inscindibile tre tipi di S/storie: dell'Algeria, individuale, genealogica e dà luogo ad una nuova forma comunicativa costruita su una struttura narrativa insolita per l'autobiografia europea, ma necessaria per controllare il voler dire e il dover tacere. Gli avvenimenti non seguono infatti un ordine cronologico, ma sono collegati secondo il principio di Tomachevski della "motivation esthétique"[402]: gli episodi narrati instaurano fra di loro una serie di corrispondenze lessicali e argomentative sviluppate secondo la nozione di tema musicale.

Il termine stesso *Quatuor, Quartetto*, rimanda inequivocabilmente ad una scrittura musicale a quattro voci, i quattro volumi di cui il progetto djebariano doveva comporsi.

Evelyne Accad commentando *L'Amour, la fantasia* afferma che Assia Djebar

> parvient à échafauder une narration polyphonique aux allures de symphonie. D'où l'allusion à la *Fantasia* de Beethoven et à la division du roman en cinques parties, à la manière d'une symphonie[403]

o meglio della nuba, la composizione vocale e strumentale araba, introdotta nell'Africa del Nord e in seguito nella Spagna mussulmana (XI secolo), che consta generalmente di più movimenti, ciascuno dei quali si modella su un ritmo prestabilito. La scrittrice eredita dalla madre il gusto per la nuba[404], di cui

---

[401] Alfred Hornung, Ernstpeter Ruhe, *Postcolonialisme et Autobiographie. Albert Memmi, Assia Djebar, Daniel Maximin*, Amsterdam, Atlanta, Rodopi, 1998, p. 1.
[402] Boris Tomachevski, *Thématique*, in "Théorie de la littérature", Tzvetan Todorov, Paris, Seuil, 1965, pp. 289 - 292.
[403] Citato in Anna Rocca, *cit*., p. 46.
[404] Assia Djebar, *Vaste ..., cit.,* pp. 170 - 171: "Ma mère, dans le village de colonisation où, accompagnant mon père, instituteur de langue française, elle se retrouvait citadine isolée, ma mère tenait surtout, [...], à ses cahiers de musique: elle qui n'écrivait pas le français, qui apprit ensuite à le parler sans l'écrire, grâce à ses voisines françaises puis à ses enfants, elle ouvrait ces feuillets,

diffusamente parla in *Vaste est la prison*, nel capitolo *Fugitive et ne le sachant pas*, in cui racconta la distruzione da parte dei francesi dei quaderni in cui la madre conservava le parole del canto andaluso, preziosa eredità ancestrale[405]. La nuba occupa quindi un posto importante nell'opera di Assia Djebar in quanto conserva il ricordo della lingua della madre[406], discendente dei mussulmani fuggiti dall'Andalusia alla fine del quindicesimo secolo.

L'estetica musicale è rintracciabile anche nella suddivisione dei romanzi. La Djebar divide infatti le sue "petites architectures fictionnelles"[407] in tre sezioni e organizza la narrazione secondo un rapporto di due a uno: due parti strettamente legate preparano la terza che rappresenta il nucleo del romanzo, in modo simile alla struttura della sonata, tipica composizione strumentale del romanticismo occidentale, nella quale il terzo movimento è la sintesi dei due precedenti.

L'Amour, la fantasia si divide infatti in: 1 - *La prise de la ville ou L'amour s'écrit*; 2 - *Les cris de la fantasia*; 3 - *Les voix ensévelies*. La prima e la seconda parte rappresentano l'esposizione e lo svolgimento della forma-sonata. La terza è quella che meglio esprime il gusto musicale arabo della Djebar riproducendo gli schemi della nuba andalusa. Il ritmo estetico-letterario è infatti scandito, come nella nuba, dai *Mouvements*[408], ognuno dei quali è l'equivalente della ripresa e

---

où adolescente, elle avait noté la poésie des *noubas* andalouses. Elles en savait par coeur les couplets, mais relire les vers inscrits en arabe la préservait, dans notre cercle, du statut d'analphabète qui aurait pu être le sien".

[405] *Ibid.*, pp. 171 - 172: "Aux premiers jours de l'indépendence, ma mère me rapportait, les larmes aux yeux, la peine qu'elle ressentit pour cette écriture violentée. Son chagrin pouvait paraître incongru en ces temps où, autour de nous, maintes femmes pleuraient, qui un fils qui un frère. Je sentis pourtant à mon tour mon coeur étreint à cause de la navigation de cette écriture venue de si loin, d'au-delà des siècles et des rivages, transmise de femmes à femmes, les unes en fuite, les autres enfermées. – Tu savais ces textes par coeur! – Mais je les avais inscrits, soupira-t-elle. J'avais alors quinze ans; j'y tenais plus qu'à mes bijoux! Ma mère d'écriture arabe mais passée au français oral, se percevait sans doute comme ne pouvant plus écrire aussi sûrement la langue savante: elle qui ne se voilait plus ni le visage ni le corps, elle qui avait parcouru la France en tous sens pour visiter ses prisons, ma mère, porteuse de ce legs ancestral, en voyait soudain l'effacement et ce, dans une ineffable tristesse. Terme d'une écriture de femme, comme si, son corps se mettant en mouvement et sans le voile des aïeules, sa main scripteuse perdait alors et l'ardeur et la trace!".

[406] *Ibid.*, p. 172: "Je n'inscris pas, hélas, les paroles des *noubas* trop savantes pour moi. Je me les remémore: où que j'aille, une voix persistante, ou de baryton tendre ou de soprano aveugle, les chante dans ma tête, tandis que je déambule dans les rues de quelque cité d'Europe, ou d'ailleurs, alors que quelques pas dans la première rue d'Alger me font percevoir aussitôt chaque prison ouverte au ciel, ou fermée".

[407] Assia Djebar, *Ces voix ...*, *cit.*, p. 97.

[408] Il termine "*Mouvement*" è impiegato dalla Djebar per suddividere la terza sezione di *L'Amour, la fantasia* e di *Vaste est la prison*. Nel corso della trattazione lo trascrivo nel rispetto della forma

conclusione della forma-sonata. Ritroviamo la stessa divisione ternaria in *Ombre sultane* composto da: 1 - *Toute femme s'appelle blessure*; 2 - *Le saccage de l'aube*; 3 - *La sultane regarde* e in *Vaste est la prison* formato da: 1 - *L'effacement dans le coeur*, 2 - *L'effacement sur la pierre*, 3 - *Un silencieux désir*, quest'ultima parte suddivisa in sette mouvement[s]. In *Vaste est la prison* la scrittrice aggiunge inoltre una quarto capitolo *Le sang de l'écriture*, che funziona come il quinto *Mouvement* di *L'Amour, la fantasia*, ricollegandosi all'*incipit* e chiudendo tutte le tematiche, non solo del romanzo ma dell'intero *Quatuor*.

L'estetica musicale regola inoltre l'intero progetto letterario. Anna Rocca sostiene infatti che "*L'Amour, la fantasia* fait écho à *Ombre sultane*, qui, à son tour renvoie à la première partie de *Vaste est la prison*" [409]. A mio avviso, *L'Amour, la fantasia* e *Vaste est la prison* possono essere infatti considerati i due movimenti introduttivi al terzo rappresentato da *Ombre sultane*, in quanto preparano alla sua comprensione. Il secondo romanzo del *Quatuor* (*Ombre sultane*) rappresenta perciò il nucleo dell'intero progetto letterario o in termini di estetica musicale, la sintesi dei due precedenti movimenti della sonata eseguiti dal primo e dal terzo romanzo (*L'Amour, la fantasia* e *Vaste est la prison*).

Il *Quatuor* unisce quindi l'estetica della musica araba all'estetica della musica occidentale e crea una nuova forma, un terzo spazio, ai margini delle culture e delle frontiere, in cui la Djebar colloca i suoi tre testi, sovrapponendo alla scrittura, l'oralità araba-berbera, il canto materno trasmesso da generazioni di donne, e alla sua formazione occidentale il peso arabo-berbero del passato storico e genealogico.

Il termine stesso "fantasia" recupera le origini berbere, in quanto si riferisce all'antica manifestazione dei cavalieri delle tribù berbere [410]. Questo vocabolo è

---

grafica impiegata dalla scrittrice: "*Mouvemen"t* per *L'Amour, la fantasia*; "mouvement" per *Vaste est la prison.*

[409] Anna Rocca, *cit*., p. 46.

[410] Poiché Assia Djebar ricorre molto spesso ad immagini tratte dal mondo della pittura, mi sembra logico ipotizzare che il termine *fantasia* sia anche una rievocazione del celebre dipinto *Fantasia araba* di Eugène Delacroix, conservato al Museo Fabre di Montpellier, in cui il pittore ritrae con grande enfasi e dovizia di particolari l'impeto e la violenza dei cavalieri berberi. Del resto Delacroix è anche presente sulla copertina di *L'Amour, la fantasia* che riproduce *Rebecca enlevée par le templier pendant le sac du chateau de Fronderboeuf*, patrimonio del Louvre e su quella di *Ombre sultane* con *Femmes d'Alger dans leur appartement*, mentre *Vaste est la prison* riproduce un dettaglio di una tela di Ange Tissier: *Une Algérienne et son esclave*. Assia Djebar intrattiene spesso un rapporto dialogico con il mondo dell'arte che diventa fonte di ispirazione per elaborare

presente nel titolo del primo romanzo del *Quatuor* (*L'Amour, la fantasia*), e ancora in quello della seconda sezione *(Les cris de la fantasia*), che tematizza le grida di incitamento lanciate dalle donne ai beduini mentre rivaleggiano in destrezza nella cavalcata e infine in quello del penultimo capitolo (*La fantasia*). Lo si ritrova ancora nei percorsi storici in cui la Djebar inserisce sempre dei riferimenti al galoppo rapido, sfrenato e violento dei berberi[411] e nell'esplicito richiamo all'opus 27 di Ludwig van Beethoven, che scandisce i percorsi della terza parte di *L'Amour, la fantasia* con la sonata 1 intitolata *Quasi una fantasia.* È interessante notare che l'opus 27 nel Romanticismo era esempio di un'interpretazione più o meno estrosa della forma-sonata in contrapposizione a pezzi dettati da un'immediata e spontanea inventiva musicale quale ad esempio la *Fantasie* opus 116 di Brahms. Tutto ciò conferma ulteriormente la ricerca della Djebar di un'estetica musicale nuova e la sua volontà di inserire il *Quatuor* in un linguaggio contrappuntistico.

2.3.3.2. Le cornici

La struttura del *Quatuor*, oltre che reggersi su una suddivisione ternaria bipolarizzata, è contraddistinta da uno stile comune scandito da titoli, epigrafi, citazioni e paragrafi in corsivo, che incorniciano le sezione di ognuno dei tre romanzi, forniscono le chiavi di lettura e creano un filo conduttore che unifica l'intero progetto letterario i cui testi, leggibili anche separatamente, acquistano

---

progetti narrativi basati sull'incontro fra scrittura e arte: pittura e/o musica. Ad esempio *Femmes d'Alger dans leur appartement* trae il titolo dall'omonimo già citato capolavoro di Delacroix dipinto nel 1835 e successivamente rivisitato da Picasso in *Femmes d'Alger, d'après Delacroix* del 1955. Il primo racconto del romanzo propone infatti una riscrittura del dipinto di Delacroix mentre i successivi mettono in scena uno stile affine alle tecniche pittoriche di Picasso. In altri termini scrittura e immagine si incontrano per raccontare la storia delle donne d'Algeri. Procedimenti analoghi sono identificabili anche nel *Quatuor*, sebbene non ancora approfonditamente studiati.

[411] Assia Djebar, *L'Amour ...*, *cit*., p. 28: "Les tribus bédouines sont venues comme a une fantasia de plus où le risque est paré d'insouciance"; p. 78: "Rires moqueurs, cris de mort contre les victimes qu'ils allaient dépouiller", relate Bosquet qui admire le lancé de ce départ en fantasia"; p. 97: "En avant de cette ultime marche, les cavaliers arabes d'el Hadj el Kaim caracolent: ils ne résistent pas à une fantasia d'ouverture"; p. 108: "Les Arabes du goum d'El Kaim — eux qui, trois jours auparavant, ont commencé cette tragédie dans l'inconscience, par une fantasia indigne — s'éloignent, circospects: les cadavres allignés en tas misérables, semblent les regarder pour les clouer sur la falaise, et cette malédictions les taraude, puisque ces corps ne sont pas enterrés"; p. 127: "La fantasia des cavaliers berbères commença sur la place du marché; elle se prolongea dans la nuit chaude"; pp. 128 - 129: "Il arrive pour la fantasia. [...] Dans le calèches, les femmes s'agitaient, voyeuses invisibles. Puisqu'on parlait de fantasia imminente, elles firent entendre un long premier cri collectif, you-you multiplié, comme un prologue de la fête".

però un nuovo e più completo significato se considerati nel loro insieme. Lo stile si caratterizza inoltre per la presenza simultanea di registri linguistici diversi e per la polifonia della narrazione intesa, come ha teorizzato Bachtin, come alternanza e intreccio di voci e o di linguaggi su cui l'intero progetto fonda la sua unità[412]. Assia Djebar sostiene, in sintonia con il pensiero di Bachtin, che "l'écriture autobiographique est forcément une écriture rétrospective où votre "je" n'est pas toujours le je, ou c'est un "je-nous" ou c'est un "je" démultiplié[413]". Il *Quatuor* è infatti una moltitudine di narratori che esprimono punti di vista diversi su uno stesso evento, un *collage* di scritti, di testi, di documenti storici, di testimonianze orali, di spezzoni di canzoni, di frammenti autobiografici e collegamenti intertestuali, di citazioni, sempre facilmente individuabili poiché racchiuse da virgolette e sempre integrate dalla glossa, che prolungando il riferimento citato, lo sottopone ad interpretazioni diverse offrondo al lettore punti di vista multipli.

Le tre sezioni si aprono tutte con epigrafi che inseriscono nel testo la voce di altri. Le epigrafi di *L'Amour, la fantasia* sono simmetriche a quelle di *Ombre sultane*. I due romanzi iniziano con la citazione di un pittore: Eugène Fromentin (*L'Amour, la fantasia*), Pierre Bonnard (*Ombre sultane*). La prima e la terza sezione sono precedute da riferimenti ai testi occidentali di Auguste Théodore Hilaire Barchou de Penhoën, Sant'Agostino e Ludwig van Beethoven (*L'Amour, la fantasia*), Germaine Tillion e Victor Hugo (*Ombre sultane*), la seconda parte nomina invece Ibn Khaldoun (*L'Amour, la fantasia*) e fa riferimento a *Le mille e una notte* (*Ombre sultane*). *Vaste est la prison* è introdotta da *En bleu adorable* di Frederich Hölderlin e da *Une maison hantée* di Virginia Woolf, la seconda parte, si apre con il prologo a *Alphabase* di Charles Dobzynski, la terza inizia con l'epigrafe da *Hoffmannsthäl et son temps* di Hermann Broch e la quarta con *La Meurtritude* di Jeanne Hyvrard e con un'epigrafe di Hafiz.

Le epigrafi sono sempre impiegate nel rispetto di un progetto strutturale ben preciso. Ad esempio la citazione di Eugène Fromentin, che contiene i vocaboli

---

[412] Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Tel, Gallimard, 1978, pp. 113 e 117. Bachtin scrive in *Esthétique et théorie du roman*: "Tous les langages du plurilinguisme [...] sont des points de vue spécifiques sur le monde, des formes de son interprétation verbale, des perspectives objectales sémantiques et axiologiques. Contrairement au poète, le romancier accueille le plurilinguisme et la plurivocalité [...] dans son oeuvre".
[413] Lise Gauvin, *L'écrivain francophone à la croisée des langues*, Paris, Harthala, 1997, p. 33.

"cri-écrit" lancia e sviluppa uno dei fili conduttori del *Quatuor*: "oralità-scrittura", ovvero "grido-scrittura", quella di Pierra Bonnard opponendo il termine "lumière" a "ombre", del titolo e prima parola dell'*incipit* di *Ombre sultane*, determina il filo conduttore "lumière-ombre", che attraversa l'intero romanzo, richiama le "luci-ombre" presenti anche nel percorso storico di *L'Amour, la fantasia* e rimbalza in *Vaste est la prison*, dove il "chiaro-scuro" caratterizza la vicenda amorosa della prima sezione, le fasi delle riprese di *La Nouba des femmes du Mont Chenoua* e può sintetizzarsi nella ricerca di una scrittura capace "d'ensoleiller [la] langue de l'ombre qu'est l'arabe des femmes"[414]. Il vocabolo "ombre" infatti è presente anche nell'*incipit* di *Vaste est la prison*, intitolato *Le silence de l'écriture* in cui la Djebar conclude il discorso sulla scrittura legandola alle donne "ombres voilées flottant à l'horizon"[415]. Dobzynski introduce invece la riflessione sulla lingua dimenticata. Significativamente infatti la scrittrice fa precedere il capitolo *L'effacement sur la pierre* dalla citazione tratta da *Prologue à Alphabase*: "J'avais peut-être enterré l'alphabet, Je ne sais pas au fond de quelle nuit. Son gravier crissait sous mes pas. Un alphabet que je n'employais ni pour penser ni pour écrire, mais pour passer des frontières..."[416]. Anche la Djebar aveva infatti sepolto l'alfabeto arcaico nel suo profondo. Da qui la nesessità di scavare per riportarlo alla luce e non sentirsi più esiliata dalla sua prima scrittura, salvandola dall'oblio. "La confession n'est rien, la connaissance est tout"[417] di Broch inizia il capitolo *Un silencieux désir* e sottintende il desiderio inespresso della scrittrice di cimentarsi in una scrittura autobiografica, *Quasi una fantasia* di Beethoven fa da cornice al percorso storico e si riaggancia agli ultimi due paragrafi del romanzo: *La fantasia* e *Air de nay* in cui la scrittrice, dopo aver ripreso e concluso sia la tematica sulla Storia sia quella sulla decostruzione del discorso patriarcale mussulmano e coloniale sul femminile, si interroga sul futuro della donna algerina. Le *Confessioni* di Sant'Agostino e l'epigrafe di Ibn Khaldoun, incorniciano e concludono invece il tema sulla scrittura auobiografica.

---

[414] http://www.assiadjebar.net/bio/main_bio.htm.
[415] Assia Djebar, *Vaste...*, *cit.*, p. 11: "Silence de l'écriture, vent du désert qui tourne sa meule inexorable, alors que ma main court, que la langue du père (langue d'ailleurs muée en langue paternelle) dénoue peu à peu, sûrement, les langes de l'amour mort; et le murmure affaibli des aïeuls loin derrière, la plante hululante des ombres voilées flottant à l'horizon, tant de voix s'éclaboussent dans leur vertige de deuil – alors que ma main court..."
[416] Assia Djebar, *L'Amour...*, *cit.*, p. 119.
[417] Assia Djebar, *Vaste...*, *cit.*, p. 165.

Sant'Agostino scrive in latino e il suo stile è sostenuto dalla ricerca di Dio, senza la quale la sua scrittura sarebbe vuota [418]. Ibn Khaldoun redige la propria autobiografia obbedendo, come la Djebar sembra suggerire per se stessa, ad un desiderio di autoanalisi e si trasforma in oggetto-soggetto di una fredda autopsia [419]. Allo stesso modo la scrittura della Djebar, lacerata fra presente e passato[420], fra francese e arabo-berbero si trasforma in autopsia a vivo che provoca la riapertura delle ferite delle guerre e ripropone quella violenza mai dimenticata [421]. Ne consegue che l'autobiografia nella lingua avversa necessariamente deve camuffarsi in romanzo e il tentativo di esprimere l'individualità deve obbligatoriamente confondersi nell'anonimato degli antenati[422].

La Djebar inoltre si inserisce nella scia di Sant'Agostino, appartenente all'Oriente, ma contemporaneamente uno dei padri della chiesa latina e soprattutto fondatore della tradizione autobiografica occidentale, per destabilizzare ulteriormente la dicotomia Occidente-Oriente, facendo percepire al lettore la

---

[418] Assia Djebar, *L'Amour*..., *cit*., p. 301: "Le style de saint Augustin est emporté par l'élan de sa quête de Dieu. Sans cette passion, il se retrouverait nu: "Je suis devenu à moi-même la contrée du dénuement". Si cet amour ne le maintenait pas en état de transe jubilatoire, il écrirait comme on se lacère!".

[419] *Ibid*.: "Ibn Khaldoun [...] obéit soudain à un désir de retour sur soi: le voici, à lui-même, objet et sujet d'une froide autopsie".

[420] *Ibid*.: "Pour ma part, tandis que j'inscris la plus banale des phrases, aussitôt la guerre ancienne entre deux peuples entrecroise ses signes au creux de mon écriture. Celle-ci, tel un oscillographe, va des images de guerre – conquête ou libération, mais toujours d'hier – à la formulation d'un amour contradictoire, équivoque".

[421] *Ibid*., pp. 223 - 224: "Laminage de ma culture orale en perdition: expulsée à onze, douze ans de ce théâtre des aveux fèminins, ai-je par là même été épargnée du silence de la mortification? Écrire les plus anodins des souvenirs d'enfance renvoie donc au corps dépouilleé de voix. Tenter l'auotbiographie par les seuls mots français, c'est, sous le lent scalpel de l'auotpsie à vif, montrer plus que sa peau. Sa chair se desquame, semble-t-il en lambeaux du parler d'enfance, qui ne sécrit plus. Les blessures s'ouvrent, les veines pleurent, coule le sang de soi et des autres, qui n'a jamais séché. Sous les projecteurs des mots voraces où déformants, la nuit ancestrale se déploie. Avale le corps dans sa grâce d'éphèmère. Nie les gestes dans leur spécificité. Ne laisse subsister que les sons. Parler de soi-même hors de la langue des aïeules, c'est se dévoiler certes, mais pas seulement pour sortir de l'enfance, pour s'en exiler définitivement. Le dévoilement, aussi contingent, devient, comme le souligne mon arabe dialectal du quotidie, vraiment "se mettre à nu". Or cette mise à nu, déployée dans la langue de l'ancien conquérant, lui qui, plus d'un siècle durant, a pu s'emparer de tout sauf précisément des corps féminins, cette mise à nu renvoie étrangement à la mise à sac du siècle précédent. Le corps, hors de l'embaumement des plaintes rituelles, se retrouve comme fagoté de hardes. Reviennent en écholes les clameurs des ancêtres désarçonnés lors des combats oubliés; et les hymnes des pleureses, le thrène des spectatrices de la mort les accompagnent".

[422] *Ibid*., p. 302: "L'autobiographie pratiquée dans la langue adverse se tisse comme fiction, du moins tant que l'oubli des morts chavirés par l'écriture n'opère pas son anesthésie. Croyant "me parcourir", je ne fais que choisir un autre voile. Voulant, à chaque pas, parvenir à la transparence, je m'engloutis davantage dans l'anonymat des aïeules!"

possibilità di uno spazio di congiunzione, di un territorio neutro dove oralità e scrittura, autobiografia e romanzo, Est ed Ovest si uniscono formando un "entre deux". Il paragrafo, *Les deux inconnus*, del primo *Mouvement* di *L'Amour, la fantasia*, accosta infatti due episodi, raccontati a posteriori con una distanza temporale fra di loro di quindici anni, che si svolgono il primo ad Algeri, il secondo a Parigi, facendo così percepire al lettore quell'"entre deux" in cui la Djebar vive lacerata fra Algeria e Francia, fra presente (l'Algeria contemporanea) e passato (la colonizzazione, le guerre di liberazione), fra berbero-arabo e francese[423].

Le epigrafi sono inoltre impiegate dalla Djebar per iscrivere il proprio lavoro nella tradizione orale, in particolare in quella coranica dello *ḥadīṯ*. La Djebar infatti legittima il proprio racconto facendolo precedere dallo scritto di altri, a cui ricollega il proprio, simulando una catena di trasmissione simile a quella della seconda fonte islamica più importante dal punto di vista normativo, dopo il Corano. Strutturalmente lo *ḥadīṯ*, che ha per oggetto ciò che Maometto fece, disse, ovvero non fece o non disse in relazione a questioni di fede, di opere o di liturgia, è infatti composto da una serie di garanti, che risalendo indietro nel tempo, si riallacciano al primo trasmettitore della tradizione e si presenta con il seguente schema: "Ho ascoltato Tizio che ha detto a Caio che Sempronio aveva udito... Maometto dire: [...]". I temi del *Quatuor* a loro volta sono, come per lo *ḥadīṯ*, collegati ad epigrafi di personaggi illustri del passato, con i quali la Djebar instaura un rapporto dialogico, inserendosi in una catena di garanti già esistente e riconosciuta.

I titoli stessi dei romanzi possono inoltre essere considerati cornici con un ben preciso significato. Ad esempio il titolo *L'Amour, la fantasia,* unendo il vocabolo francese "amour" all'arabo "fantasia", invita il lettore a leggere il percorso autobiografico attraverso la parola "amour", metafora di vita, femminile, occidente, afasia (assenza di suono) e quello storico attraverso il termine

---

[423] Assia Djebar, *La langue dans l'espace ou l'espace d'une langue*, in "Mises en scènes d'écrivains", Ed. Mireille Calle-Gruber, Grenoble-Québec: PUG-Le Griffon d'Argile, 1993, p. 15: "L'entre-deux, j'y suis comme écrivain depuis trente ans, dans un tangage-langage (pour reprendre le titre de Michel Leiris) qui détermine jusqu'à mes résidences géographiques. Un aller-retour entre France et Algérie et vice-versa, sans savoir finalement où est l'aller, vers où aller, vers quelle langue, vers quelle source, vers quelles arrières, sans non plus savoir où se situerait le retour [...]".

"fantasia" simbolo di guerra morte, maschile (di cui la *fantasia* è una delle massime espressioni di virilità), oriente, musica. Il titolo *Vaste est la prison,* come spiega l'epigrafe in esergo al volume ("Vaste est la prison qui m'écrase, d'où viendras-tu délivrance?"), deriva da una canzone berbera tratta da *Chants berbères de Kabylie* di Jean Amrouche e comunica al lettore la volontà della scrittrice di includere l'elemento berbero nella riflessione sul linguaggio. *Ombre sultane* richiama *Le mille e una notte* e sviluppa il tema del potere seduttivo della voce e del racconto, che mette fine alla fatalità di una condizione femminile sottomessa, mutando il corso del destino, rispondendo alla violenza con l'incanto della parola.

2.3.3.3. La *mucāraḍa*

La struttura del *Quatuor* si caratterizza inoltre per uno stile comune basato su un lessico che rinvia al campo semantico dello sguardo, della luce o della sua assenza[424], della *performance* musicale o teatrale[425] e della morte[426] e per la presenza di numerosi esempi di *mu^{c}āraḍa* che nuovamente confermano la volontà della Djebar di sovrapporre tradizioni letterarie appartenenti a culture diverse e di inserire i tre romanzi nella letteratura araba classica. Chiari esempi di *mu^{c}āraḍa* sono presenti in tutta la prima sezione di *L'Amour, la fantasia*, in cui ogni capitolo sviluppa sistematicamente con il successivo un gioco di corrispondenze lessicali che collegano in maniera inscindibile percorso personale e storico.

L'ultima parola del paragrafo autobiografico introduce infatti sempre il racconto storico assumendo un significato metaforico che rimane costante in tutto il progetto letterario. Ad esempio, il vocabolo "aube", conclude *Fillette arabe*

---

[424] Alcuni esempi comuni ai tre romanzi, per i quali preciso alcune ricorrenze, sono: "dévisager, regarder, regard/s (ventidue in *L'Amour, la fantasia*; settanta in *Vaste est la prison,* trentatre in *Ombre sultane*), yeux (trentasette; centonove; quarantadue), oeil, vue, images, aube, aurore, matin, jour, soleil (diciotto, trentacinque, venti), lumière (undici, trentuno, quindici), claire de lune, pureté, claire, blanc, blancheur, nuit, crépuscule, ombre, pénombre, contrastes de lumière, noir".

[425] A titolo d'esempio propongo: "ouverture d'opéra, opéra, spectacle, comédie, mélodrame, drame, tragédie, mise en scène, pas d'ouverture, symphonie, farce, masque caricatural, musique, staccato, sistre, mélopée, lamento, solo de soprano, couplet, danse, rimes, théâtre, scène, coulisse, orchestre, chanteur, couplet, disque, texture du chant, artiste, spectatrice, figurante, ténor, dramaturgie du récit, mélopée du deuil, lyrisme".

[426] Fra cui: "éclater, déchirer, couler, scalpel, autopsie, chair, lambeaux, blessures, veines, sang, mise à sac, hymnes des pleureses, thrène, spectatrices de la mort".

allant pour la première fois à l'école, apre il primo capitolo storico, è presente nelle successive narrazioni storiche e negli altri romanzi del *Quatuor*, dove unitamente a "matin", "jour"[427] o ai loro opposti, è sempre metafora dell'inizio o della fine di un dramma. In *L'Amour, la fantasia* i termini citati scandiscono infatti le fasi dell'occupazione coloniale dell'Algeria[428], in *Vaste est la prison* la sofferenza della storia d'amore narrata in *L'effacement dans le coeur* che provoca la rottura del matrimonio della scrittrice; in *Ombre sultane* il degenerarsi del rapporto fra Hajila e il consorte, che si conclude con Hajila violentemente percossa dal marito. Contemporaneamente i vocaboli citati riproducono gli schemi della *muᶜāraḍa*: ad esempio, in *Ombre sultane*, il capitolo *Hajila* inizia con: "Hajila, une douleur sans raison t'a saisie, ce matin, dans la cuisine qui sera le lieu du mélodrame"[429] e termina con: "Étouffer ta douleur, ce soir, dans la cuisine qui sera le lieu du mélodrame"[430]. Analogamente il capitolo *Au-dehors* si conclude con: "Tu prends soin de ne rien frôler. Dans le noir, une main tâte tes seins..."[431], che ripropone una delle frasi precedenti con un variazione di tempo verbale: "Tu prenais soin de ne rien frôler. Dans le noir, une main tâtait tes seins, puis ton ventre contracté"[432] e ancora nella seconda parte il capitolo *Le sacage de l'aube* è introdotto da una citazione da *Le mille e una notte*, nella quale il vocabolo "aube"

---

[427] In *L'Amour, la fantasia* il vocabolo "aube" ricorre sedici volte esclusivamete nel percorso storico; il termine "matin" trentatre volte, di cui solo due nella narrazione autobiografica; la parola "jour" compare più di novanta volte, di cui solo undici nel racconto personale. In *Vaste est la prison* "aube" è presente ventuno volte, venti nella prima e terza sezione, che riguardano l'autobiografia, una sola nella seconda, relativa alla storia; "matin" quarantacinque volte: tredici nella prima parte, quattro nella seconda e vent'otto nella terza; "jour" duecentodue volte, di cui settanta nella prima sezione, solo undici nella seconda e centoventuno nella terza. La ricorrenza dei termini citati è pertanto capovolta in *Vaste est la prison* rispetto a *L'Amour, la fantasia.* In *Ombre sultane* "aube" ha una ricorrenza pari a sedici, "matin" a trentanove e "jour" a novantuno.

[428] Assia Djebar, *L'Amour ...*, *cit*., pp. 97 - 98. Un esempio di quanto sopra scritto è offerto dal paragrafo *Femmes, enfants, boeufs couchés dans les grottes...* che descrive il massacro delle tribù berbere, bruciate vive nelle grotte del Dahra da Pélissier, scandito dai vocaboli "aube" e "nuit" sempre associati alla parola "drame": "A l'aube du 18 juin, Pélissier est décidé à trancher: [...]. Quelques effectifs de "ralliés" (est-ce pressentiment du drame qui va suivre?) ont profité de la nuit pour déserter. [...] Le colonel Pélissier vit cette approche de l'aube presque solennellement, en ouverture de drame. Une scène tragique semble être avancée; dans ce décor austère de craie ainsi déployé, lui, le chef doit, selon la fatalité, se présenter avec gravité le premier. [...] 20 juin 1845 à Nacmaria, six heures du matin. Dans l'éclat de l'aube une silhouette titubante, homme ou femme, réussit à sortir, malgré les dernières flammèches. Elle fait quelques pas, hésite, puis s'affaisse, pour mourir au soleil".

[429] Assia Djebar, *Ombre ...*, *cit*., p. 15.

[430] *Ibid*., p. 20.

[431] *Ibid*., p. 35.

[432] *Ibid*., p. 30.

del titolo, rimbalza nella richiesta di Schéhérezade alla sorella Dinarzade[433] e conclude la sezione[434]. Ulteriori esempi di *mu^{c}āraḍa*, sempre retti dai vocaboli citati, sono rintracciabili in *Vaste est la prison*. Il capitolo *La sieste* si apre infatti con: "Une sieste, une longue sieste, un jour de début novembre"[435]. La frase è riproposta a fine paragrafo e nella conclusione del capitolo con alcune alterazioni: "Sieste de deux heures, ou trois. Un jour ensoleillé de novembre"[436]; "Treize mois s'effacèrent dans mon sommeil de ce jour de novembre"[437].

Il vocabolo "combat"[438], metafora della guerra fra i popoli (*L'Amour, la fantasia*) e fra i sessi (*Vaste est la prison, Ombre sultane*) è un altro termine chiave che a sua volta regge altri schemi di *mu^{c}āraḍa.* Ad esempio in *L'Amour, la fantasia* lega *Trois jeunes filles cloîtrées* al capitolo successivo in cui il "combat [d'hommes]" della battaglia de Staouéli, fa da contrappunto a l'"étrange combat de femmes" che si ribellano attraverso la scrittura alla loro società.

Approfondimenti analoghi potrebbero essere svolti per i vocaboli "silence", che ricorre trentadue volte in *L'Amour, la fantasia*, sessanta in *Vaste est la prison*, diciotto in *Ombre sultane* sempre come metafora del silenzio imposto ai colonizzati o alla donna e "cri, écrire, inscrire, écriture, écrivain" presenti in *L'Amour, la fantasia* centocinquantatre volte, più di duecento in *Vaste est la prison*, undici in *Ombre sultane.*

I testi della Djebar però non riproducono la *mu^{c}āraḍa* solo come forma letteraria, ma ne abbracciano tutti i suoi significati. In arabo infatti il termine indica anche uno dei principi fondamentali dell'Islam che garantisce il diritto dell'individuo, indipendentemente dal sesso, di criticare costruttivamente l'attività del governo fino ad opporsi a provvedimenti considerati contro la legge islamica e

---

[433] *Ibid*., p. 133: "Si j'obtiens cette grâce, comme je l'espère, souvenez-vous de m'éveiller demain matin, une heure avant le jour".
[434] *Ibid*., p. 136: "Éclairer Dinarzade de la nuit! Sa voix sous le lit aiguilonne, pour que là-haut l'intarissable conteuse puisse chasser les cauchemars de l'aube".
[435] Assia Djebar, *Vaste ...*, *cit*., p. 19.
[436] *Ibid*., p. 20.
[437] *Ibid*., p. 24.
[438] In *L'Amour, la fantasia* i vocaboli "combat, combattant, combattre" ricorrono quarantuno volte e simmetricamente al termine "aube" solo nel percorso storico. In *Vaste est la prison* "combat" è presente quindici volte e indica sia la guerra dei sessi sia dei popoli. In *Ombre sultane* compare invece una sola volta nonostante uno dei temi centrali del romanzo sia l'impossibilità di un rapporto equilibrato fra uomo e donna e la guerra del femminile al patriarcato.

contempla inoltre il significato letterale di resistenza, confronto, opposizione[439]. I testi della Djebar si configurano infatti come resistenza della donna, si appropriano del diritto di opporsi alle norme del patriarcato, rimettono in discussione la storia raccontata dal maschile sul femminile sia in Occidente che in Oriente, rispondendo alla stessa in modo contrappuntistico, capovolgendola fino a mostrarne l'altro punto di vista. La Djebar infatti, attraverso le sue strutture narrative fa affiorare il grido delle donne recluse, che dà corpo alla resistenza e sovversione femminili. Anne Donadey sostiene che in tal modo la scrittrice si riappropria e sovverte non solo la visione patriarcale (occidentale o araba) sulla donna, ma anche il discorso coloniale-imperiale sugli algerini [440], creando un'originale forma di "female Algerian mimicry" molto più vicina alla *muᶜāraḍa,* che non al mimetismo di Irigaray, in quanto secondo la Donadey la strategia della Djebar non focalizza solo sul *gender*, bensì ricerca nel contesto coloniale gli elementi di resistenza dei colonizzati, riappropriandosi della Storia, mostrando le contraddizioni del potere egemone e dell'oppressione occidentale[441], in linea in tal senso con il pensiero di Bhabha[442], o a mio avviso di Said[443].

---

[439] *Vocabolario ...*, *cit*., p. 912.

[440] Anne Donadey, *Recasting Postcolonialism: Women Writing between Worlds*, Portsmouth, Heinemann, 2001, p. 62: "not only the discourse of (Western and Arab) patriarchy about women, but also the discourse of colonialist imperialism about Algerians".

[441] Anne Donadey, *Recasting Postcolonialism: Women Writing between Worlds, Portsmouth*, Heinemann, 2001, pp. 68 – 70: "Djebar's strategy, as opposed to Irigaray's, does not focus solely on gender mimicry but rather, like Bhabha's, underscores mimicry in the colonial context. [...] she moves away from Manichean dualism to subversive reappropriation, exploding hegemonic structure by circulating both inside and outside it".

[442] Homi Bhabha, *The Location of Culture,* New York: Routledge, 1994, pp. 86, 89 - 90: "[...] mimicry represents an ironic compromise. [...] colonial mimicry is the desire for a reformed, recognizable Other, as a subject of a difference that is almost the same but not quite. Which is to say, that the discourse of mimicry is constructed around an ambivalence. [...] mimicry emerges as the representation of a difference that is itself a process of disavowal. It is from this area between mimicry and mockery, where the reforming, civilizing mission is threatened by the displacing gaze of its disciplinary double, that my instances of colonial imitation come. [...] The desire of colonial mimicry – an interdictory desire – may not have an object, but it has strategic objectives which I shall call the metonymy of presence. [...] As Lacan reminds us, mimicry is like camouflage, not a harmonization of repression of difference, but a form or resemblance".

[443] Edward W. Said, *Cultura e Imperialismo*, Gamberetti Editrice, Roma, 1998, p. 8. *Cultura e imperialismo* dedica ampio spazio allo studio della reazione dei popoli colonizzati. Said attribuì infatti un'importanza fondamentale all'esperienza della resistenza, intesa sia come "resistenza armata", in riferimento alla conquista dell'indipendenza nazionale e ai movimenti generali di decolonizzazione, sia come "resistenza culturale" in grado di far sentire la voce zittita dal colonizzatore e di costruire una comunità immaginata, una narrazione, che sfuggendo all'etnocentrismo nativista, ricomponesse i frantumi e sanasse le lacerazioni prodotte dal sistema coloniale

2.3.4. La definizione di un'identità ibrida nel *Quatuor*

2.3.4.1. L'identità nella genealogia

Nel *Quatuor* la Djebar precisa al lettore la propria identità attraverso il vincolo genealogico. Si presenta, secondo la tradizione araba mussulmana, non con il proprio nome, ma come "figlia di ...", "*bint*...". Nel farlo però, sovverte le regole in quanto, nel ripercorrere il proprio albero genealogico, ne esplora soprattutto il ramo femminile ponendolo, grazie alla scrittura, sullo stesso piano di quello maschile, l'unico a cui il mondo arabo attribuisce un'importanza tale da trasmetterlo per iscritto[444]. Inoltre, non lega la propria identità al nome del padre bensì a quello della madre, inesistente nelle genealogie di tipo tradizionale. Identifica infatti il ramo femminile con il cognome materno Sahraoui e si presenta al lettore come Fatma Zohra figlia di Bahia Sahraoui.

Ritornare all'origine genealogica significa infatti per la scrittrice, evidenziare i legami biologici con la madre e le antenate, esaminare il rapporto con esse e contemporaneamente ristabilire in quanto donna il vincolo con l'universo femminile, ritrovando quel ruolo sociale a lei riservato dai progenitori. Nel mondo arabo-mussulmano è infatti importante conoscere ed occupare il posto stabilito dalla genealogia e costantemente ribadito dalla memoria collettiva che incessantemente mantiene vivo il ricordo del capostipite. Dopo essersi quindi inserita nella genealogia materna ed aver ristabilito i legami di alleanza femminili, la scrittrice avverte anche il bisogno di accennare alla genealogia paterna per completare l'indagine delle proprie origini e definirsi nei confronti della Umma.

L'analisi genealogica coinvolge tutti e tre i romanzi del *Quatuor*, nei quali sono disseminati numerosi elementi strettamente collegati e complementari che il lettore, solo con un paziente lavoro di *collage*, riesce a ricomporre in un discorso unitario.

---

[444] Assia Djebar, *Vaste ..., cit.,* p. 207: "[...] dans mon enfance, n'avait compté, à travers le père de ma mère, donc le troisième mari de ma grand-mère, que la généalogie de ce dernier, que le père du père de la mère, en arrière, que les pères des pères précédents, comme si une seule branche avait été glorieuse, valorisante, hérohïque, peut-être simplement parce que seule à avoir été transcrite dans l'écriture!...".

La scrittrice inizia la propria esplorazione in *L'Amour, la fantasia*. Nelle prime due sezioni infatti, interseca il percorso autobiografico alla storia della colonizzazione dell'Algeria, descrivendo però soprattutto gli eventi che hanno avuto luogo nella regione delle sue origini e hanno coinvolto la sua tribù. In tal modo le prime due sezioni, rispettando l'estetica musicale alla base dell'intero *Quatuo*r, introducono quelle coordinate spaziali e temporali che preparano la terza parte e sono necessarie alla scrittrice per contestualizzare la propria indagine del ramo femminile. Pertanto, nel primo *Mouvement* della terza sezione la Djebar, dopo il macro sguardo sul passato tribale della prima e seconda sezione, entra nel dettaglio della genealogia familiare. A tal fine introduce il nome Chérifa e permette al lettore di instaurare il primo collegamento con il 3e mouvement*: De la mère en fillette* di *Vaste est la prison* rimandando all'episodio della propria nascita, di quella del fratello e alle considerazioni della madre sull'indubbia appartenenza della figlia alla linea materna, distinta da quella paterna per il colore degli occhi. Assia ha infatti "les yeux noisette, la couleur miel de Chérifa"[445], la zia morta in giovane età, riportata in vita dalla penna della scrittrice sia in *L'Amour, la fantasia*, sia in *Vaste est la prison* [446]. Il 3e mouvement è inoltre strettamente legato al primo: *De la mère en voyageuse,* interamente dedicato alla madre e ai suoi viaggi in Francia in visita al figlio incarcerato. La scrittrice che per tutta la vita si definirà "fugitive" [447] si inserisce infatti nella scia materna,

---

[445] *Ibid*., pp. 238 - 242: "A dix-neuf ans, juste treize mois après ma naissance [...] elle a enfin son fils. Son premier. [...] – Il a les yeux bleu, [...] – Les yeux de son père, il est de la lignée paternelle! [...] Certes, les yeux bleus, c'était l'ascendance paternelle – alors que sa fille avait les yeux noisette, elle l'avait remarqué mais n'en avait rien dit à quiconque, c'était la couleur miel de Chérifa, la soeur qu'enfant elle avait perdue; qu'elle n'avait jamais pleurée".

[446] *Ibid*., pp. 337 - 338: "Ma mère, à six ans, tournait le dos à sa soeur morte. L'annihilait. Ne l'écrivait pas. Comment l'écrire? j'ai revécu ce deuil de ma mère, exilée de son enfance, alors que je le suis, moi, de l'écriture la plus ancienne. Comme si j'étais à la fois Chérifa morte à dîx-huit ans, Chérifa la fiancée heureuse et dans l'attente, Chérifa à la beauté fracassée, mise à bas au cours de l'épidémie de typhus dans Césarée - à la fois donc la morte trop longtemps morte parce que jamais dite ni écrite - en même temps, je redeviens ma mère stupéfaite, fillette éperdue, recevant le coup du sort en vieillarde impotente ou en adulte cherchant en vain sa révolte, oui, la fillette de six ans qui resta bouche ouverte et yeux secs [...]. Chérifa la morte est revenue. Sur la terre Algérie, si longtemps après, les morts reviennent. Les femmes, les oubliées, parce que sans écriture forment de la procession funèbre, les nouvelles Bacchantes".

[447] *Ibid*., p. 172: "Fugitive et ne le sachant pas"; ou ne le sachant pas encore. Du moins jusqu'à cet instant précis où je relate ces allées et venues de femmes fuyantes du passé lointain ou récent... A l'instant où je prends conscience de ma condition permanente de fugitive – j'ajouterai même: d'enracinée dans la fuite –, justement parce que j'écris et pour que j'écrive. [...] J'écris dans l'ombre de ma mère revenue de ses voyages de temps de guerre, moi, poursuivant les miens dans cette paix obscure faite de sourde guerre intérieure, de divisions internes, de désordres et de houle de ma terre natale".

collegando la propria situazione di espatriata alle peregrinazioni della madre nelle prigioni francesi (1er mouvement) e al suo temporaneo esilio nelle montagne inospitali a nord di Bou Saada, dove la scrittrice stessa è nata (3e mouvement)[448]. In tal modo la condizione di esule della scrittrice diventa una caratteristica quasi genetica, giustificata dalla genealogia, dalla storia collettiva e da un destino predeterminato e pertanto inevitabile, annunciato sin dalla nascita dalla nonna materna, Lla Fatima, "mamané", che traduce le previsioni in berbero della levatrice: Assia è infatti destinata a viaggiare, a diventare una nomade alla ricerca di una sua propria luce[449].

Lla Fatima è il tema del primo paragrafo del *Deuxième Mouvement* di *L'Amour, la fantasia*, il cui titolo *Transes* rimanda nuovamente al terzo di *Vaste est la prison*, che unitamente al secondo: *De la grand-mère en jeune épousée* esplora dettagliatamente i tre matrimoni della nonna, chiarendo che "mamané", dopo esser rimasta vedova del primo marito, Soliman, e del secondo, Si Larbi-el Berkani della tribù dei Beni-Ménacer, si risposa una terza volta con Malek cugino di Si Larbi e padre di Bahia, da cui divorzia dopo pochi anni. Il terzo matrimonio di Lla Fatima offre lo spunto per parlare dei due santi Berkani, padre e figlio, il vecchio e il giovane, fondatori della *zaouia* dei Beni-Ménacer incendiata dal generale Saint-Arnaud[450], citato ben quindici volte nei percorsi storici delle prime due sezioni di *L'Amour, la fantasia*[451]. Da *Vaste est la prison* si ritorna quindi al primo romanzo del *Quatuor,* in particolare al paragrafo *Voix* del terzo *Mouvement* che presenta la testimonianza di una voce identificata dalla scrittrice poche pagine dopo in *Chuchotements...* come la santa, la cui nonna fu la nuora del vecchio Berkani[452]. Nello stesso paragrafo i Berkani e la loro *zaouia* sono citati nella prima

---

[448] *Ibid*., p. 240: "Pour la fille, l'année précédente, tout s'était fait au contraire dans la hâte et loin, à ce premier poste d'enseignement assigné au mari, dans ces montagnes du nord de Bou Saada. Comme si elle avait eu sa première en exil!".
[449] *Ibid.*, pp. 241 - 242.
[450] *Ibid*., p. 230: "[...] pour finir, au début du XVIIIe siècle, cette zaouia des Beni Menacer que viendra piller de fond en comble, dont il incendiera les oliviers et tous les vergers, le si "glorieux" général Saint-Arnaud.
[451] Assia Djebar, *L'Amour...*, *cit.*, p. 94. A titolo di esempio propongo il seguente testo in cui si parla non solo di Saint-Arnaud, ma soprattutto dell'emiro Abdelkader, di cui il trisnonno della Djebar era luogotenente: "Le printemps de l'année 1845 est marqué par l' effervescence de toutes les tribus berbères du centre-ouest du pays. L'Émir-Abdelkader refait ses forces à la frontière marocaine. Après cinq ans d'incessantes poursuites, ses ennemis – Lamoricière et Cavaignac à l'ouest, Saint-Arnaud et Yusuf au centre et Bugeaud à Alger – le croient à terre. Ils commencent à espérer: serait-ce la fin de la résistance algérienne?".
[452] *Ibid.*, p. 251.

riga[453] e nel capoverso successivo in cui si nomina il luogotenente Berkani[454] uno dei capi della resistenza contro la Francia. Successivamente la scrittrice introduce la tribù dei Beni-Ménacer. Più avanti troviamo il nome di Aïssa El Berkani e la notizia del matrimonio di una delle sue nuore con un cugino a capo dell'insurrezione del 1871. Solo però leggendo *Femme arable VII* del 6e mouvement di *Vaste est la prison* capiamo che il cugino ricordato in *L'Amour, la fantasia* è Malek el-Berkani. La Djebar dichiara inoltre apertamente nel 6e mouvement[455] e in *Conciliabules* del *Quatrième Mouvement* di *L'Amour, la fantasia*[456] di appartenere alla tribù dei Beni-Ménacer e di essere la pronipote di Malek el-Berkani, *caïd* dei Beni-Ménacer, figlio di Mohammed Ben Aïssa El Berkani, luogotenente (*khalifa*) dell'emiro Abdelkader à Médéa e pertanto suo trisnonno.

Sempre nel secondo mouvement la scrittrice insiste inoltre sulle sacre origini della linea materna. Il trisnonno Ferhani, padre della nonna, discende infatti a sua volta dai santi del tredicesimo secolo Ahmed o Abdallah e ha trasmesso alla figlia la *baraka* (benedizione). La scrittice, simmetricamente a quanto aveva fatto nel primo mouvement nei confronti della madre, crea ora una nuova relazione, questa volta con la nonna. I punti in comune sono l'ereditarietà della *baraka* trasmessa alla scrittrice dalla madre che a sua volta l'aveva ricevuta dal proprio padre discendente dai due Berkani e il divorzio, per la nonna dal terzo marito, per la scrittrice dal primo[457]. Entrambi i temi sono sviluppati in *Ombre*

---

[453] *Ibid.*, p. 249: "En avril 1842, la zaouia des Berkani est brûlée; [...]".
[454] *Ibid.*
[455] Assia Djebar, *Vaste* ..., *cit.*, pp. 321 - 322: "Je lis l'inscription en arabe. La stèle a été inaugurée quelques années auparavant: elle marque le centenaire de la dernière insurrection, dans ces montagnes, au siècle dernier, en 1871. En l'honneur, dit l'inscription, de Malek el-Berkani. Je rêve; je souris. Ne pas dire à l'équipe que je suis simplement par ma mère et le père de ma mère (est-ce la généalogie la plus féconde, celle qui entrecroise la filière maternelle et celle d'un des pères?) la descendante directe de ce combattant, qui, il est vrai, n'a pu tenir, à la tête de ses trois cents cavaliers, que deux ou trois semaines, guère plus, tandis que les montagnes de Kabylie s'embrasaient sur des mois!".
[456] Assia Djebar, *L'Amour* ..., *cit.*, p. 281: "Conversations éparpillées où ma filiation maternelle crée le lien: l'une ou l'autre des interlocutrices m'affirme que sur la tombe des deux saints de mon ascendance (le "vieux" et le "jeune") [...] de nouveau les paysannes [...] ont repris pèlerinages, [...] pour s'assurer la bénédiction de ces deux intercesseurs, père et fils... Elles s'apprêtent à me parler de la même manière rocailleuse; ne suis-je pas, par ma mère et le père de ma mère, une descendente de ces deux morts qui écoutent et dont le sommeil pétrifié console?".
[457] Assia Djebar, *Vaste*..., *cit.*, p. 212: "[...] ainsi, toi aussi, pareille à ta grand-mère, – mais elle, ce sera plus tard, pour le plus jeune, le troisième – tu quittes l'homme, tu fuis, tu lui abandonnes maison ouverte? Est-ce la loi, maintiens-tu au moins ton droit?... Hélas, où se trouve notre droit, les analphabètes et les instruites, toutes, nous, les femmes, aujourd'hui comme hier?".

sultane, quello della *baraka* nel paragrafo *Le baiser*[458], quello del divorzio in tutto il romanzo.

Voix, il secondo paragrafo del *Deuxième Mouvement* di *L'Amour, la fantasia*, introduce un nuovo tassello presentando Lla Zohra Sahraoui[459], cugina di Lla Fatima, dalla quale peraltro la scrittrice ha ereditato il suo secondo nome, il primo è quello della nonna materna. Lla Zohra, che sostituisce nel presente la defunta nonna paterna[460] rappresenta il vincolo che suggella il nuovo patto di alleanza stabilito fra la scrittrice e le donne della famiglia. L'episodio citato getta un ulteriore ponte con *Vaste est la prison*, dove nel 4e mouvement, rimbalza infatti il ricordo delle notti trascorse abbracciata alla nonna paterna[461].

Il terzo *Mouvement* di *L'Amour, la fantasia* si apre con *La complainte d'Abraham* in cui si narra delle visite di devozione al *marabout* del santo protettore della città[462], lo stesso descritto nel capitolo conclusivo di *Vaste est la prison* in cui si precisa che si tratta di quello di Sidi-Brahim, presso il quale la scrittrice era solita recarsi con i genitori durante le vacanze estive[463].

---

[458] Assia Djebar, *Ombre*..., *cit*., pp. 156 - 157: "Pour cette inconnu qui me salua en porteuse de bénédictions, j'étais d'abord l'héritière de la lignée maternelle. Par celle-ci, je me trouvais descendante du saint de ces collines, un *soufi* venu de l'Ouest extrême jusqu'à ces montagnes autrefois verdoyantes. [...] Il légua ses pouvoir au duexième saint, son petit-fils probablement, [...]. Dans un bosquet d'oliviers, les deux sanctuaires, du Viex et du Jeune, se dressaient côte à côte. Durant quattre ou cinq siècles, les héritiers [...] avaient fait commerce de cette baraka. En vivaient. Se sentaient de plus en plus intercesseurs. Jusqu'à ma mère".

[459] Assia Djebar, *L'Amour* ..., *cit.*, pp. 212 - 227.

[460] *Ibid.*, p. 237: "La main de Mériem agonisante tend encore le bouton d'uniforme: à l'amant, à l'ami de l'amant [Fromentin] qui ne peut plus qu'écrire. Et le temps s'annihile. Je traduis la relation dans la langue maternelle et je te la rapporte, moi, ta cousine. Ainsi je m'essaie, en éphémère diseuse, près de toi, petite mère assise devant ton potager. Ces nuits de Ménacer, j'ai dormi dans ton lit, comme autrefois je me blotissais, enfant, contre la mère de mon père".

[461] Assia Djebar, *Vaste* ..., *cit.*, p. 254: "[...] j'ai rejoint la couche de ma grande mère paternelle et de m'être [...] assoupie chaque soir dans ses bras, de m'être laissé réchauffer les pieds dans ses mains, d'avoir été ainsi enveloppée, quelques années, par cette chaleur maternelle fut, je le sais, comme une seconde naissance pour moi".

[462] Assia Djebar, *L'Amour* ..., *cit.*, pp. 239 - 241: "Reste la musique. J'écoute le chant des dévotes quand, enfants en vacances, nous accompagnions nos parentes, chaque vendredi, à la tombe du saint protecteur de la ville. [...] "Aller au marabout", c'est visiter le saint qui console par sa présence mortuaire. Pour mes parentes, le mort semble secourable, et même bénéfique, parce qu'il a eu la politesse, il y a deux ou trois siècles, de venir trépasser tout près de la plage. Or, ce prétexte du pèlerinage ne pouvait abuser mon oncle qui voyait, en été, son autorité s'élargir à toute la parentèle. Il voulait bien feindre d'ignorer que nous nous livrions aux plaisirs profanes des bains de mer plutôt qu'aux dévotions annoncée".

[463] Assia Djebar, *Vaste* ..., *cit.*, p. 346: "[...] mais aussi au sanctuaire de mon enfance à Sidi Brahim, face à la mer, à sa plage caillouteuse réservée aux dévotes, aux fillettes, aux mendiantes...".

Il quarto *Mouvement*, in modo simmetrico al secondo, il cui il primo paragrafo *Transes* è dedicato alla nonna materna, ricostruisce in *Le cri dans le rêve*, la genealogia paterna e si collega, al 4e e al 5e di *Vaste est la prison.* Nel 4e la narratrice descrive il letto, dove era solita dormire prima di trasferirsi in quello della nonna a seguito della nascita del secondo fratello[464] ed afferma di averlo utilizzato per la stanza dell'eroina del suo lungometraggio. Nel 5e ripropone il ricordo della morte della nonna paterna attraverso lo stesso lessico di *L'Amour, la fantasia*[465]. In entrambi i romanzi infatti la nonna paterna è la "femme douce", la "mère silencieuse", "la muette", colei che "tenait chaque pied" della "fillette" "dans ses mains et [...] les rechauffait longuement, au seuil du sommeil", la nonna umile e modesta contrapposta a quella materna, celebre per la sua ricchezza[466]. Identifica inoltre la città di *Le cri dans le rêve*. Si tratta di Césarée l'attuale Cherchell, la città natale degli antenati: quelli della linea paterna, noti per la loro povertà e quelli della materna, le cui dimore spiccano ancora fra le più ricche della città.

Dopo aver quindi ricostruito la propria genealogia e essersi collocata in essa in quanto figlia di Bahia Sahraoui, a sua volta figlia di Fatima Ferhani e di Malek, discendente dai due Berkani, la Djebar si sente autorizzata ad esprimere il proprio "io" all'interno del "noi" della storia familiare. Per cui in *Vaste est la prison*, dopo aver narrato nei primi tre mouvemen[s] della madre e della nonna, ripercorre la propria infanzia: *De la narratrice dans la nuit française*, adolescenza: *De la narratrice en adolescente*, per arrivare infine al dramma del divorzio: *Du désir et de son désert*, che collega *Vaste est la prison* a *Ombre sultane*.

---

[464] *Ibid*., pp. 253 - 254.

[465] *Ibid*., pp. 288 - 289: "Je n'ai pleuré qu'une mort, celle de ma grand-mère paternella, la silencieus; je l'ai pleuré en criant, en hurlant, tout en courant dans la rue la plus ancienne de Césarée – celle qui descend de la maison modeste où mon père a été enfant et où sa soeur mariée a vécu dans la maladie; j'arrive sanglotante, à la demeure riche et à demi européenne [...] de la famille maternelle. J'arrive chez "eux", je pense ce mot avec un peu de hargne, car je ne suis, en cet instant, que la fille de celle qui me tenait dans le froid et la nuit, qui m'embrassait en silence, qui n'osait parler devant les voisines françaises du village. Je suis d'abord la fille de cette tendresse muette, elle, l'aïeule que je percevais (pourquoi en souffrais-je?) humble: humble et modeste... ".

[466] Assia Djebar, *L'Amour* ..., *cit.*, p. 272.

2.3.4.2. L'identità nella Storia

Dopo essersi presentata al lettore attraverso la sua appartenenza genealogica, la Djebar lega la propria storia individuale e familiare a quella dell'Algeria. Per la scrittrice, che si percepisce solo in funzione del proprio popolo, la formazione identitaria è inconcepibile ed impossibile senza la ricostruzione del passato. Trattandosi inoltre di un "io" femminile, in una realtà patriarcale, la definizione dell'identità non può prescindere dalla situazione delle altre donne. Ne consegue che la sofferenza dell'Algeria colonizzata, delle donne della propria genealogia e più in generale di tutto il paese entrano in stretto e diretto rapporto con l'"io" narrante dando luogo ad un'autobiografia appesantita dall'eredità del passato[467]. In tal senso il *Quatuor* unisce due modi di vita diversi in cui si confrontano tradizione e modernità e in tal senso il progetto letterario è portatore di un messaggio collettivo. Il *Quatuor* non è solo infatti l'autobiografia di Assia Djebar, ma di una "fillette arabe" metafora di tutte le altre, che esplora l'altro/a per definire se stessa.

Sia *L'Amour, la fantasia*, sia *Vaste est la prison*, intrecciano pertanto il percorso storico (ufficiale, documentato) a quello autobiografico (personale, inverificabile) e all'analisi minuziosa dei documenti scientifici fa da contrappunto un altrettanto dettagliato e rigoroso esame della memoria personale e del passato familiare. *L'Amour, la fantasia* sviluppa infatti nelle prime due sezioni tre percorsi: due storici, che propongono la rilettura soggettiva ed emotiva della scrittrice della storia d'Algeria, attraverso ricostituzioni spesso immaginarie[468] sempre però ancorate ai documenti storici e uno che esplora l'infanzia e l'adolescenza di una "fillette arabe" in un villaggio del Sahel durante il periodo coloniale e contiene, secondo quanto affermato dalla stessa Djebar "les morceaux franchement autobiographiques"[469]. La terza sezione invece perfeziona l'incontro

---

[467] *Ibid*., p. 304: "Ma fiction est cette autobiographie qui s'esquisse, alourdie par l'héritage qui m'encombre. Vais-je succomber?...".

[468] I capitoli dedicati alla storia sono ritmati da frasi del tipo: "Je m'imagine, moi" (p. 17), "Je reconstitue à mon tour cette nuit" (p. 103), "J'imagine les détails du tableau nocturne" (p. 104), "Je ne sais, je conjecture sur les termes des directives" (p. 107), je m'exerce à ..." (p. 113).

[469] Anna Rocca, *cit*., p. 47. In *L'Amour, la fantasia* "[...] les titres, dans la première partie, annoncent: "les morceaux franchement autobiographiques, [...] tandis que les chiffres romains sans titres indiquent des reconstitutions imaginaires à partir des documents historiques". En revanche, "exactement le contraire" se produit dans la deuxième partie. En effet, l'histoire comporte alors des titres, tandis que l'autobiographie personnelles de la narratrice porte des chiffres".

fra storia individuale e collettiva, unendo la voce della scrittrice a quella delle combattenti nella guerra d'Algeria. La Djebar infatti si appropria delle testimonianze femminili, vi si insinua con i paragrafi in corsivo, le integra aggiungendo il dettaglio doloroso taciuto o velatamente dichiarato e attraverso il linguaggio poetico, rende universale ciò che è stato vissuto solo localmente. Ne abbiamo un esempio con l'episodio di Chérifa ripreso dal paragrafo *Clameur* in cui la scrittrice precisa l'identità della protagonista e ricollegandosi alle ultime sue frasi "sans me rendre compte qu'en même temps je pleurais, je sanglotais..." ne amplia ed arricchisce il racconto[470].

Simmetricamente a *L'Amour, la fantasia*, *Vaste est la prison*, partendo dalla cancellazione dei sentimenti (*L'effacement dans le coeur*), ricostruisce in *L'effacement sur la pierre*, le vicende del *tifinagh*. *Un silencieux désir* interroga invece la memoria delle donne della genealogia materna, ricostruendo un passato di ricordi e di silenzi. Ed infine, *Le sang de l'écriture* riporta in primo piano l'attualità narrando l'assassinio della giovane Yasmina da parte del "Front Islamique du Salut".

Definirsi attraverso la storia significa anche trasmettere la propria versione dei fatti, riappropriandosi del ruolo di depositaria della memoria collettiva[471] garantito dal posto ritrovato nella genealogia femminile. Ne consegue che nelle seconde sezioni sia di *L'Amour, la fantasia* (*Les cris de la fantasia*), sia di *Vaste est la prison* (*L'effacement sur la pierre*) la Djebar abbandona il ruolo di storica obiettiva. In *L'Amour, la fantasia* intraprende una "géologie sanguinolente", dirigendo anch'essa come nella citazione introduttiva di Ibn Khaldoun, il più grande pensatore del mondo arabo e soprattutto il primo teorico di una nuova metodologia nello studio della storia e dei rapporti sociali, "une expédition chez les tribus berbères des régions montagneuses de Béjaia"[472]. La scrittrice scava infatti nelle vicende delle tribù berbere del centro ovest dell'Algeria, a cui sono ancorate le origini genealogiche. Ripercorre le gesta di Bou Maza. Fa rivivere l'orrore delle "enfumades", con soggettività ed emozione. Afferma il proprio legame con le vittime, ne condivide l'agonia. Contrappone le descrizioni troppo

---

[470] Assia Djebar, *L'Amour ...*, *cit.*, p. 174.
[471] *Ibid.*, p. 250: "Se maintenir en diseuse dressée, figure de proue de la mémoire [...]".
[472] *Ibid.*, p. 71.

realistiche di Pélissier[473], a quelle conservate dalla memoria collettiva[474]. Riceve da Pélissier il "palimpseste pour y inscrire à [s]on tour la passion calcinée des ancêtres"[475] e riscrive la propria S/storia. Ad esempio in *Corps enlacés* del terzo *Mouvement* di *L'Amour, la fantasia*, dopo aver ascoltato i bisbiglii delle donne della tribù, che contraddicono i documenti francesi parlando non di otto bensì di quarantotto prigionieri della tribù dei Beni-Ménacer deportati dai francesi all'isola Sainte-Marguerite, fra cui una donna incinta[476], immagina l'espatrio di questa antenata sconosciuta, sostituendo la propria Storia a quella francese[477]. La consapevolezza del ruolo sociale ritrovato autorizza inoltre la Djebar a ricongiungere la propria voce, in *Corps enlacés* del quarto *Mouvement*, a quella di tutte le vedove dell'Algeria, a cui restituisce il racconto di Pierre Leulliette sulle vicende di El Aroub[478].

Non solo la Djebar riscrive la Storia, ma dimostra l'arbitrarietà di quella ufficiale. Basandosi sui documenti francesi sempre chiaramente citati, delega esplicitamente ad altri il racconto dei fatti, contemporaneamente evidenzia però la visione eurocentrica, parziale e fortemente orientata delle narrazioni, che trattano solo le vittorie francesi, negano la violenza e la sofferenza fatte subire ai colonizzati[479]. Ad esempio nel capitolo IV di *L'Amour, la fantasia* confronta la

---

[473] *Ibid*., p. 110.
[474] *Ibid*., p. 111: "Mais non, l'enquêteur en retrouve le souvenir dans les récits des descendants de la tribu".
[475] *Ibid*., p. 115: "Pélissier, l'intercesseur de cette mort longue, pour mille cinq cents cadavres sous El Kantara, avec leurs troupeaux bêlant indéfiniment au trépas, me tend son rapport et je reçois ce palimpseste pour y inscrire à mon tour la passion calcinée des ancêtres".
[476] *Ibid*., p. 250: "Huit des chefs des trois principales fractions", écrit le commandant français qui évoque les otages. "Quarante-huit prisonniers pour l'île Sainte-Marguerite: hommes, femmes, enfants, parmi eux une femme enceinte" rectifient les chuchotements qui se tissent aujourd'hui à l'endroit où la zaouia a brûlé, [...]".
[477] *Ibid.*, p. 267: "Je t'imagine, toi, l'inconnue, dont on parle encore de conteuse à conteuse, au cours de ce siècle qui aboutit à mes années d'enfance. Car je prends place à mon tour dans le cercle d'écoute immuable, près des monts Ménacer... Je te recrée, toi, l'invisible, tandis que tu vas voyager avec les autres, jusqu'à l'île Sainte-Marguerite, dans des geôles rendues célèbres par "l'homme au masque de fer". Ton masque à toi, ô aïeule d'aïeule la première expatriée, est plus lourd encore que cet acier romanesque! Je te ressuscite, au cours de cette traversée que n'évoquera nulle lettre de guerrier français...".
[478] *Ibid.*, p. 295: "Vingts ans après, je vous rapporte la scène, à vous les veuves pour qu'à votre tour vous regardiez, pour qu'à votre tour vous taisiez. Et les vieilles immobilisées écoutent la villageoise inconnue qui se donne".
[479] *Ibid*, p. 76: "La publication postume de ces écrits [si riferisce alla corrispondenza dei capitani Bosquet e Montagnac con le loro rispettive famiglie] entretient le prestige de ces auteus, alors qu'ils décrivent le ballet de la conquête sur notre territoire. Quel territoire? Celui de notre mémoire qui fermente? Quels fantômes se lèvent derrière l'épaule de ces officiers, qui, une fois leurs bottes enlevées et jetées dans la chambrée, continuent leur correspondance quotidienne?"

frenesia scritturale dei francesi testimoni della conquista dell'Algeria con quella delle adolescenti recluse, sottolineando come la scrittura possa trasformarsi in arma, per i francesi per occultare la violenza della guerra, per le ragazze per trovare uno spiraglio di luce nella loro triste vita, in entrambi i casi per sopportare il malessere dell'esistenza[480]. In tal modo la Djebar evidenzia il fatto che la Storia implica due diversi tipi di guerra: quella armata e quella dei segni, infatti la scrittura della Storia non è verità, bensì fuga e occultamento della stessa, efficace mezzo per plasmare una realtà diversa.

2.3.4.3. L'identità nella lingua

Nel processo di formazione dell'identità la scelta della lingua in cui fondare l'"io" è determinante. La tematica è pertanto al centro del *Quatuor*, nel quale la ricerca identitaria diventa "une spéléologie bien particulière" che "[s]'agrippe aux arêtes des mots français"[481]. La lingua dell'ex-colonizzatore è infatti strumento per risalire alle origini linguistiche. Per questa ragione la Djebar in *L'Amour, la fantasia* analizza il suo rapporto innanzitutto con il francese, poi con l'arabo e successivamente in *Vaste est la prison* affronta il problema del *tifinagh*, che diventa metafora del punto d'incontro linguistico[482], intorno al quale fondare la propria forma espressiva.

L'identità della scrittrice si situa infatti nell'intersezione fra le sue tre lingue e i due diversi modi per esprimerle: scrittura e oralità.

---

[480] *Ibid*., pp. 66 - 67: "Mes jeunes amies, mes complices du hameau de vacances, écrivaient même langue inutile et opaque parce que cernées, parce que prisonnières; elles estampillaient leur marasme, pour en surmonter plus ou moins le tragique. Les comptes rendus de cette intrusion d'hier décèlent *a contrario* une nature identique: envahisseurs qui croient prendre la Ville Imprenable, mais qui tournoient dans le buissonnement de leur mal d'être".

[481] *Ibid*., p. 113: "Près d'un siècle et demi après Pélissier et Saint Arnaud [deux militaires français qui consignent dans leurs rapports les opérations de colonisation], je m'exerce à une spéléologie bien particulière, puisque je m'agrippe aux arêtes des mots français – rapports, narration, témoignages du passé. Serait-elle, à l'encontre de la démarche "scientifique" d'E. F. Gauthier, engluée d'une partialité tardive?".

[482] Assia Djebar, *Ces voix ...*, *cit*., p. 34: "[...] derrière deux langues, presque toujours subsiste l'aile de quelque chose d'autre, de signes suspendus, de dessins rendus hagards de sens, ou allégés de leur lisibilité: ces deux langues (pour moi, l'arabe, langue maternelle avec son lait, sa tendresse, sa luxuriance, mais aussi sa diglossie, et le français, langue marâtre l'ai-je appelée, ou langue adverse pour dire l'adversité), ces deux langues s'entrelacent ou rivalisent, se font ou s'accouplent mais au fond de cette troisième – langue de la mémoire berbère immémoriale, langue civilisée, non maîtrisée, redevenue cavale sauvage...".

La Djebar avverte infatti il bisogno di conciliare la sua doppia appartenenza linguistica, di mostrare come afferma nell'intervista concessa a Lise Gauvin "une permanence de plusieurs territoires dans notre mémoire algérienne"[483]. Ed infatti sin dall'*incipit* di *L'Amour, la fantasia* sia il padre, sia la figlia si inscrivono nell'ambito della contraddizione della doppia appartenenza[484] e nel *Quatuor* il francese diventa, per dirla con le parole di Leïla Sebbar, la lingua contaminata dalla sensibilità araba che veicola l'altra lingua "l'arabe, langue de [s]on père) [...] que [elle] veu[t] présente dans [s]es livres que [elle] écri[t] en français"[485]. Tutto il *Quatour* segue infatti lo stesso filo conduttore e tenta di restituire il processo storico personale durante il quale due territori, due culture e più lingue si sono armonizzate. Il francese infatti, diventa come sostiene Najib Redouane:

> un point important de convergence de deux langues qui, au-delà de tout attrait conflictuel, devient une voix vivifiante pour réconcilier Djebar avec son statut d'écrivaine "francophone" et avec son identité algérienne[486].

Il complesso e difficile rapporto della scrittrice con la lingua altra è sintetizzato nel *Quatuor* dal *topos* della coagulazione e da vocaboli appartenenti al campo semantico della morte, a sottolineare una scrittura densa di dolore che trasforma l'inchiostro in sangue. Ad esempio, *La tunique de Nessus*, il primo paragrafo del quinto *Mouvement* di *L'Amour, la fantasia* riprende l'*incipit* del romanzo, che annunciava la filiazione della scrittrice con il francese, attraverso la figura paterna e pone in evidenza come la "langue encore coagulée des Autres", dono d'amore del padre[487], libera dall'*harem* ma contemporaneamente fa soffrire come la tunica di Nesso uccide lentamente chi la indossa. L'immagine della morte lenta rimanda il lettore all'*incipit* di *Vaste est la prison*: "Longtemps, j'ai cru qu'écrire c'était mourir, mourir lentement"[488] e alla quarta parte: *Le sang de l'écriture*.

---

[483] Lise Gauvin, *cit*., p. 21.
[484] Assia Djebar, *L'Amour* ..., *cit*., p.11: "Fillette arabe allant pour la première fois à l'école, un matin d'automne, main dans la main du père. Celui-ci, un fez sur la tête, la silhouette haute et droite dans son costume européen, porte un cartable, il est instituteur à l'école française. Fillette arabe dans un village du Sahel algérien".
[485] Jean Louis Joubert, *Littérature francophone - Anthologie*, Paris, Nathan, 1992, p. 191.
[486] http://www.ulaval.ca/afi/colloques/colloque2001/actes/textes/redouane.htm#ftn21.
[487] *Ibid*., p. 302: "La langue encore coagulée des Autres m'a enveloppée, dès l'enfance, en tunique de Nessus, don d'amour de mon père qui, chaque matin, me tenait par la main sur le chemin de l'école. Fillette arabe, dans un village du Sahel algérien...".
[488] Assia Djebar, *Vaste* ..., *cit*., p. 11: "Longtemps, j'ai cru qu'écrire c'était mourir, mourir lentement. Déplier à tâtons un linceul de sable ou de soie sur ce que l'on a connu piaffant, palpitant. L'éclat de rire – gelé. Le débout de sanglot – pétrifié. Oui, longtemps, parce que,

Il rapporto contradditorio della scrittrice con la lingua dell'ex-colonizzatore aggrava ulteriormente il peso dei tabù, rendendole impossibile non solo la scrittura autobiografica [489], ma anche l'espressione dei sentimenti [490] e la trascrizione dell'oralità araba femminile.

Nel *Quatuor* pertanto, l'autobiografia si configura come una vera e propria autopsia. L'espressione amorosa si trasforma in "aphasie amoureuse"[491] e la lingua francese che restituisce la voce di Chérifa attraverso la scrittura[492] (*Corps enlacés* del primo *Mouvement*), non riuscendo a renderla nella sua verità, "la déguise sans l'habiller". La scrittura dell'altro [493] dà infatti concretezza alla testimonianza di Chérifa ma non recupera i suoni dell'oralità e l'emotività della lingua materna, di conseguenza allontana ancor di più la scrittrice dall'universo femminile, condannandola all'espatrio[494]. Da qui la necessità di ibridare la lingua francese e di metterla al servizio delle donne e della propria Storia.

2.3.4.4. L'identità e il suo doppio: modernità e tradizione

écrivant, je me remémorais, j'ai voulu m'appuyer contre la digue de la mémoire, ou contre son envers de pénombre, pénétrée peu à peu de son froid. Et la vie s'émiette; et la trace vive se dilue".

[489] *Ibid*., p. 300: "Me mettre à nu dans cette langue me fait entretenir un danger permanent de déflagration. De l'exercise de l'autobiographie dans la langue de l'adversaire d'hier...".

[490] *Ibid*., p. 298: "Le français m'est langue marâtre. Quelle est cette langue mère disparue, qui m'a abandonnée sur le trottoir et s'est enfouie? ... Langue-mère idéalisée ou mal-aimée, livrée aux hérauts de foire ou aux seuls geôliers!... Sous le poids des tabous que je porte en moi comme héritage, je me retrouve désertée des chants de l'amour arabe. Est-ce d'avoir été expulsée de ce discours amoureux qui me fait trouver aride le français que j'emploie?".

[491] *Ibid*, p. 183: "Cette impossibilité en amour, la mémoire de la conquête la renforça. Lorsque, enfant, je fréquentai l'école, les mots français commençaient à peine à attaquer ce rempart. J'héritai de cette étanchéité; dès mon adolescence, j'expérimentai une sorte d'aphasie amoureuse: les mots écrits, les mots appris, faisaient retrait devant moi, dès que tentait de s'exprimer le moindre élan de mon coeur".

[492] Assia Djebar, *L'Amour* ..., *cit*., p. 201: "Petite soeur étrange qu'en langue étrangère j'inscris désormais ou que je voile".

[493] *Ibid*., p. 300: "Langue installée dans l'opacité d'hier, dépouille prise à celui avec lequel ne s'échangeait aucune parole d'amour... Le verbe français qui était hier clamé, ne l'était trop souvent qu'en prétoire, par des juges et des condamnés. Mots de revendication, de procédure, de violence, voici la source orale de ce français colonisés. Sur les plages désertées du présent, amené par tout cessez-le-feu inévitable, mon écrit cherche encore son lieu d'échange et de fontaines, son commerce. Cette langue était autrefois sarcophage des miens; je la porte aujourd'hui comme un messager transporterait le pli fermé ordonnant sa condamnation au silence, ou au cachot".

[494] *Ibid*., pp. 202 - 203: "Chérifa! Je désirais recréer ta course: dans le champ isolé, l'arbre se dresse tragiquement devant toi qui crains les chacals. Tu traverses ensuite les villages, entre des gardes, amenée jusqu'au camp de prisonniers qui grossit chaque année... Ta voix s'est prise au piège; mon parler français la déguise sans l'habiller. A peine si je frôle l'ombre de ton pas! Les mots que j'ai cru te donner s'enveloppent de la même serge de deuil que ceux de Bosquet ou de Saint-Arnaud. En vérité, ils s'écrivent à travers ma main, puisque je consens à cette bâtardise, au seul métissage que la fois ancestrale ne condamne pas: celui de la langue et non celui du sang. Mots torches qui éclairent mes compagnes, mes complices; d'elles, définitivement, ils me séparent. Et sous leur poids, je m'expatrie".

Ombre sultane, iniziato nel 1981, ma pubblicato nel 1987, due anni dopo *L'Amour, la fantasia* rappresenta la seconda tappa del percorso identitario intrappreso nel primo romanzo del *Quatuor*.

La scrittrice infatti, dopo essersi presentata atrraverso la genealogia, aver recuperato il ruolo nella catena di trasmissione del sapere, aver riscritto la Storia e mostrato l'arbitrarietà di quella ufficiale, avverte la necessità di indagarsi più intimamente. A tal fine, simmetricamente a *L'Amour, la fantasia*, la narratrice anonima dell'*incipit* di *Ombre sultane* definisce l'intento e le coordinate di lettura del romanzo. Introduce Isma e Hajila e ne precisa la relazione: Isma ha scelto Hajila come seconda moglie dell'ex-marito[495]. Svolto il proprio ruolo la narratrice anonima esce di scena. Isma s'impadronisce del racconto e organizza la struttura interna del testo, alternando capitoli in cui narra la propria vita, a capitoli in cui si rivolge, attraverso il pronome personale "tu", alla sua falsa rivale Hajila. Apparentemente il romanzo sembrerebbe pertanto avere una struttura dialogica, in realtà il monopolio del verbo è detenuto da Isma, il personaggio che incarna la scrittrice stessa, che simmetricamene quindi alle prime due sezioni di *L'Amour, la fantasia*, in cui alterna percorso storico e autobiografico, intreccia in *Ombre sultane* la vita di Isma o la propria a quella di Hajila, il suo doppio, l'altra in cui specchiarsi. Attraverso Isma infatti la Djebar continua la narrazione autobiografica di *L'Amour, la fantasia* indagando la sua vita sentimentale e il suo primo matrimonio e grazie ad Hajila propone un'indagine di tipo sociologico. Entrambi i percorsi (autobiografico e sociologico) sono succesivamente ripresi e ulteriormente approfonditi in *Vaste est la prison*: *L'effacement dans le coeur* e i mouvement[s] della terza parte completano l'autobiografia; i capitoli *Femme arable* indagano la complessa situazione del mondo femminile algerino.

---

[495] Assia Djebar, *Ombre*..., *cit*., pp. 9 - 10: "Ombre et sultane; ombre derrière la sultane. Deux femmes: Hajila et Isma. Le récit que j'esquisse cerne un duo étrange: deux femmes qui ne sont point des soeurs, et même pas rivales, bien que, l'une le sachant et l'autre l'ignorant, elles se soient retrouvées épouses du même homme – l'"Homme" pour reprendre en écho le dialecte qui se murmure dans la chambre... Cet homme ne les sépare pas, ne les rend pas pour autant complices. L'une d'elles, Isma, a choisi l'autre pour la précipiter dans le lit conjugal. Elle s'est voulue marieuse de son propre mari; elle a cru, par naïveté, se libérer ainsi à la fois du passé d'amour et du présent arrêté. Dans le claire-obscure, sa voix s'élève s'adressant tour à tour à Hajila présente, puis à elle-mêmne, l'Isma d'hier... Voix qui perle dans la nuit qui se désole dans l'éblouissement du jour. Isma, Hajila: arabesque des noms entrelacés. Laquelle des deux, ombre, devient sultane, laquelle, sultane des aubes, se dissipe en ombre d'avant midi? L'intrigue à peine amorcée, un effacement lentement la corrode".

Sia in *Ombre sultane*, sia nella terza sezione di *Vaste est la prison* la scrittrice muove pertanto una forte critica al sistema patriarcale, creando quella forma di "female Algerian mimicry", di cui già si è detto. In *Vaste è la prison* essa è veicolata dalle considerazioni della scrittrice che scandiscono ed integrano le fasi della regia di *La Nouba des femmes du Mont Chenoua*. In *Ombre sultane* essa è espressa dalla contrapposizione che, alla fine del romanzo diventa fusione, fra il modello di modernità rappresentato da Isma, la donna emancipata che ha conquistato, attraverso l'istruzione, la libertà di movimento del corpo, dello sguardo, del pensiero e quello tradizionale incarnato da Hajila, la donna sottomessa e ancora reclusa, ma con la forte volontà di spezzare le proprie catene.

Sin dall'*incipi*t Isma si configura infatti come una moderna Shéhérazade, la mitica antenata su cui modellare la propria esistenza. Coerentemente con l'intero progetto narrativo, infatti la Djebar, sempre spinta dalla necessità di giustificare la propria scrittura e di fondare la propria identità nell'oralità araba femminile, inserisce *Ombre sultane* nella cornice di *Le mille e una notte*. Isma, la scrittrice, diventa pertanto la voce o meglio il grido della concubina. Hajila a sua volta è l'ombra che ne sollecita la parola e fra Isma-Hajila, la scrittrice-le connazionali, si instaura gradualmente nel testo lo stesso rapporto di vitale solidarietà che esisteva fra Shéhérazade e la sorella Dinarzade. Non a caso infatti la seconda sezione *Le saccage de l'aube* è introdotta dal prologo di *Le mille e una notte* nel quale Schéhérazade domanda a Dinarzade di svegliarla prima dell'alba per sollecitarle un racconto al fine di scongiurare la morte. Come ricorda Assia Djebar, la vittoria di Schéhérazade è resa possibile dalla presenza di Dinarzade che incita la sorella ad inventare sempre nuove bellissime storie mantenendo viva la curiosità del sultano che di giorno in giorno rinvia la fatale condanna. Il ruolo attribuito a Hajila non è quindi quello della passività e della rassegnazione. Hajila è infatti, come Dinarzade per Schéhérazade, elemento attivo, anzi fondamentale per il racconto salvifico di Isma, ovvero la scrittura terapeutica della Djebar. La scrittrice in tutti i capitoli dedicati ad Hajila registra quindi la graduale emancipazione e rivolta del suo doppio che poco alla volta conquista lo spazio esterno e si libera dai tabù, libertà metaforicamente rappresentata dal togliersi il velo durante le fughe dall'appartamento in cui il marito l'ha relegata e dal

tentativo di suicidio all'unico scopo di disfarsi del figlio indesiderato, rifiutando così il ruolo di procreatrice assegnatole dalla cultura mussulmana.

Il processo di maturazione identitario culmina nel capitolo *Le drame.* In esso le vite di Isma e Hajila si confondono e si sovrappongono a quella della scrittrice, che fa rivivere a Hajila la violenza subita dal proprio marito [496], successivamente riproposta nel percorso autobiografico di *Vaste est la prison*[497]. Ma in *Le drame* la scrittrice, sempre fedele alla necessità di immedesimarsi nel "noi" delle donne algerine, non si rispecchia solo in Hajila[498], bensì in tutte le mussulmane vittime della violenza maschile, e che nonostante o forse grazie alla ferita subita ("blessure" è il vocabolo che collega *Ombre sultane*[499] a *Vaste est la*

---

[496] *Ibid*., p. 131: "Il te frappe au visage, tu n'esquives pas le coup. Il prend une bouteille vide, il la brise sur le revers de l'évier, il gronde en écoutant sa grandiloquence: – Je t'aveuglerai pour que tu ne voies pas! Pour qu'on ne te voie pas! Quand son bras lève la bouteille brisée, invoquant le Prophète, tu te protèges les yeux; il te blesse au bras, le sang jaillit de l'entaille et l'homme demeure bras tendu, à fixer le sang... À ton tour, yeux écarquillés, tu le scrutes... Tu as reculé, tu as glissé, tu t'es retrouvée accroupie entre la porte ouverte et le réfrigérareur, Tu l'entends maintenant là-haut, à une altitude démesurément élevée, tel un orage déchainé sur les cimes. – Te briser les pattes, pour que tu ne sortes plus, pour que tu restes rivée à un lit, pour que... Ton corps tremble spasmodiquement, comme si une horlogerie secrète s'affolait en lui, extérieure à toi; cependant tu marmonnes: – Le Prophète, le doux Prophète me protégera!...".

[497] Assia Djebar, *Vaste ...*, *cit*., p. 84 - 85: "Inutile de décrire les lambeaux du théâtre – théâtre de "boulevard", pensais-je – qui se déroula presque jusqu'à l'aube... [...] Il [il marito] finit tout le whisky. Il se dressa, Il frappa. La large baie béante derrière nous (était-ce lui auparavant, je ne sais, qui l'ouvrit?) introduisait comme l'imminence d'un dangereux courant d'air qui, pensais-je, allait risquer de me précipiter, pour un rien, dans le puits de ces dix étages... Il frappa et je ne pouvais me réfugier vers le fond, comme si la baie ouverte faisait immédiatement appel; de ses bras d'homme grand et athlétique, il me saisirait aveuglément, il me lancerait pour que j'explose au-dehors. Il frappa et je glissai au sol, une prudence extraordinairement, affûtée veillant en moi pour mesurer le risque moindre... Il insulta auparavant. Il frappa ensuite. Protéger mes yeux. Car sa folie se révélait étrange: il prétendait m'aveugler. "Femme adultère", gronda-t-i1, la bouteille de whisky cassée en deux à la main; je ne pensais qu'à mes yeux, et au risque que représentait la baie trop ouverte. Ensuite je l'entendis, comme, en écho d'une prison où il se trouvait, où il se débattait, où il tentait de me maintenir. Ainsi, dans cet espace de cauchemar et d'effroi de·mon corps, mes yeux fermés sous mes bras, sous mes coudes levés, sous mes mains déjà ensanglantées, j'entendis et j'aurais presque répondu par un rire, non de folle ni d'éplorée, mais de femme allégée, s'efforçant de se libérer. – Femme adultère, répéta-t-il, ailleurs que dans cette ville de perdition, tu mériterais d'être lapidée!".

[498] Assia Djebar, *Ombre*..., *cit*., p. 124: "C'est toujours moi qui te parle, Hajila. Comme si, en vérité je te créais. Une ombre-soeur? Les soeurs n'existent-elles que dans les prisons – celles que chacune élève autour d'elle, forteresses de l'extase... Plus les mots me devancent, plus mon présent se disperse; et ta forme s'impose. Ma mobilité n'est qu'apparence: vol de papillons de l'aube, aux ailes qui s'émiettent. Immanquablement quelqu'un avancera les doigts, palpera, écrasera. L'homme. Je le revois la dernière nuit, bramant dans sa douleur. Impuissant, Toi, tu dirais "lié". Il garde sur ses doigts la macule de la mort. Je me soucie à présent du drame qui approche. Or je mélange. Je mèle nos deux vies: 1e corps de l'homme devient mur mitoyen de nos antres qu'un même secret habite".

[499] Il termine "blessure" è presente nel titolo del prima sezione: *Toute femme s'appelle blessure*, in quello del capitolo quattordicesimo *Blessure* e ricorre alle pagine 15, 105, 133, 134 e 227,

prison[500]), non temono più l'uomo consapevoli della sua impossibilità di dominio, del suo essere "impuissant"[501].

In *Ombre sultane* pertanto Hajila, l'ombra di Isma, è lo specchio in cui la scrittrice si riflette, colei che le sollecita la parola facendosi musa ispiratrice e contemporaneamente testimone del verbo.

Ombre sultane può quindi essere letto come un viaggio iniziatico grazie al quale la scrittrice, confrontandosi e rispecchiandosi nel suo doppio, supera i tabù, recupera l'autostima, la consapevolezza della propria femminilità e coniuga modernità e tradizione nella proposta di un nuovo modello di donna. Hajila trova infatti la forza di sottrarsi alla reclusione: "Tandis que tu marches au hasard, hésitante, enfin les yeux libres, tu regardes"[502]. La scrittrice si affranca dal marito ripudiandolo[503]. Hajila alla fine del romanzo segue il cammino di libertà indicato da Isma: "La dueuxième épouse refera ce que la première a seulement esquissé: franchir les même halliers, faire lever, sous l'éclair de diamant de la lucidité, même folie improvisée[504].

Isma, Hajila, la Djebar, nell'ultimo capitolo *Luth*, si fondono nel "noi" delle donne arabe, come ben dimostra l'impiego nel testo del pronome personale di prima persona plurale, concludendo in tal modo l'itinerario di ogni donna alla ricerca della propria libertà. Isma Hajila, le "ombres soeurs", diluendosi l'una nell'altra, hanno infatti mostrato come esistere al di fuori dell'ambiente domestico, hanno abbandonato le "forteresses de l'extase"[505] e divorato lo spazio del maschile attraverso il movimento del corpo, dello sguardo e soprattutto della voce. Solo il racconto può infatti salvare dalla morte, ma la sola parola non basta se non è condivisa e diffusa. L'oralità quindi deve essere esplorata per poter essere trascritta, solo allora la scrittura diventa terapeutica in quanto salvifica non solo della propria condizione ma dell'intera collettività femminile:

---

[500] Si vedano le pp. 67 e 96.
[501] Assia Djebar, *Ombre*..., *cit*., p. 128.
[502] *Ibid*., p. 134.
[503] Assia Djebar, *Vaste*..., *cit*., pp. 108 - 109: "Je me surpris à conclure par un sermon solennel: "Au nom de Dieu et de son Prophète!" Ces mots, en arabe étaient à la fois les miens et ceux de ma grand-mère (je me dis que je retrouvais spontanément la première tradition coranique selon laquelle les femmes elles aussi répudient leurs hommes!)".
[504] Assia Djebar, *Ombre*..., *cit*., p. 227.
[505] *Ibid*., p. 124.

> Je ne vois pour les femmes arabes qu'un seul moyen de tout débloquer: parler, parler sans cesse d'hier et d'aujourd'hui, parler entre nous dans tous les gynécées, les traditionnels et ceux des H.L.M. Parler entre nous et regarder. Regarder dehors, regarder hors des murs et des prisons!... La femme-regard et la femme-voix [...][506].

Ed ecco allora che il francese, la lingua imposta dalla violenza dei colonizzatori, diventa un prezioso bottino di guerra[507] strappato al nemico di altri tempi per combattere, grazie ad una scrittura ibridata, espressione del femminile, il sistema patriarcale e più in particolare l'*e'dou*, il nemico di casa[508].

2.3.4.5. L'identità fra oralità-scrittura

La scrittrice, dopo essersi riconciliata con il francese e aver dato un senso alla propria scrittura ancorata nella lingua del maschio colonizzatore, recupera l'oralità materna arabo-berbera, ibridando il proprio stile. Il paragrafo in corsivo *Sistre*[509] di *L'Amour, la fantasia* è un eccellente esempio di come la Djebar sappia coniugare oralità e scrittura. Nel testo prevale infatti l'elemento fonico e fonetico su quello semantico. La scrittrice trasferisce nel francese, attraverso l'alliterazione, le sonorità delle consonanti arabe: "Zā" [s, fricativa dentale sonora], "Sīn" [s, fricativa dentale sorda], "Šīn" [š], "Ghayn" [fricativa uvulare sonara, simile alla "r" francese], "Kāf" [k], che inserite in vocaboli francesi, molti dei quali appartenenti al campo semantico marittimo[510], botanico[511], religioso[512],

---

[506] Assia Djebar, *Femmes...*, *cit*., pp. 127 - 128.

[507] Assia Djebar, *Ces voix...*, *cit*. pp. 70 - 71: "Oui, du français comme butin, c'est-à-dire en emportant avec soi tout le champ (et le chant) de la guerre intérieure, à chaque instant de l'échappée hors du harem. Butin arraché sur le voisin proche, sur le frère ou le cousin germain, pour une parole ancrée dans la mémoire de l'ombre populeuse". Si veda inoltre Assia Djebar, *Du français comme butin*, in "La Quinzine littéraire" n. 436, Parigi, marzo 1985, p. 25, per il quale mi sembra interessante notare che l'articolo porta la stessa data di *L'Amour, la fantasia*.

[508] Anna Rocca, *cit*., p. 35: "arraché à l'ennemi pour combattre l'autre ennemi, celui de l'intérieur, c'est à dire l'homme arabe".

[509] Assia Djebar, *L'Amour ..., cit*., pp. 156 - 157: "Long silence, nuit chevauchées, spirales dans la gorge. Râles, ruisseaux de son précipices, sources d'échos entrecroisés, cataractes de murmures, chuchotements en taillis tressés, surgeons susurrant sous la langue, chuintements, et souque la voix courbe qui, dans la soute de sa mémoire, retrouve souffles souillés de soûlerie ancienne. Râles de cymbale qui renâcle, cirse ou ciseaux de cette tessiture, tessons de soupirs naufragés clapotis qui glissent contre les courtine du lit, rires épars striant l'ombre claustrale, plaintes tiédies puis difractées sous les paupières closes dont le rêve s'égare dans quelques cyprière, et le navire des désirs cule, avant que craille l'oiseau de volupté. [...] De nouveau râles, escaliers d'eau jusqu'au larynx, éclaboussures, aspersion lustrale, sourd la plainte puis le chant long, le chant lent de la voix femelle luxuriante enveloppe l'accouplement, en suit le rythme et les figures, s'exhale en oxygène, dans la chambre et le noir, torsade tumescente de "forte" restés suspendus. Soufflerie souffreteuse ou solennelle du temps d'amour, soufrière de quelle attente, fièvre de staccato. Silence rempart autour de la fortification du plaisir et de sa digraphie. Création chaque nuit. Or broché du silence".

[510] "Souquer, soute, naufragés, navire".

[511] "Taillis tressés, surgeons, cyprière".

[512] "Aspersion, lustrale".

musicale[513] o dell'acqua[514], riproducono i mormorii, i sospiri, il silenzio ed evocano le emozioni dell'amore e della passione, proiettando immagini, che più che esplicitare un contenuto lo suggeriscono in maniera velata, nel rispetto del tabù del pudore. Il testo, caratterizzato dalla penuria di verbi, coniugati quasi esclusivamente al presente, riproduce l'oralità anche dal punto di vista sintattico. In arabo sono infatti assenti i verbi essere e avere e in quello colloquiale si predilige il tempo presente per lo più troncato delle desinenze. Il verbo è inoltre spesso sostituito dal participio presente e passato esattamente come in *Sistre*.

La lingua si fa pertanto suono, espressione della passione, eco di un passato associato all'oralità materna, che incessantemente si ripete uguale a se stesso e che permette alla scrittrice di tessere un legame fra l'"io" dell'infanzia e l'"io" adulto.

L'oralità femminile è trasferita nel *Quatuor* sia nella struttura, sia nella forma, sia nei temi.

Dal punto di vista strutturale essa caratterizza l'estetica musicale delle terze sezioni di *L'Amour, la fantasia* e *Vaste est la prison* ed è costantemente ribadita dalle strofe di canzoni berbere o in arabo dialettale, opportunamente disseminate nei testi allo scopo di rilanciare il filo conduttore "oralità-scrittura". Ad esempio la scelta di una melodia berbera per il titolo *Vaste est la prison*[515] rimanda al 3e mouvement dello stesso romanzo, alle donne che, nell'antica lingua[516] esprimono

---

[513] "Sistre, staccato, forte". In particolare il vocabolo "sistre" sintetizza metaforicamente il tema dell'amore-morte, sviluppato nel paragrafo, attraverso l'immagine del sistro, strumento rituale connesso al culto egiziano di Hathor, la dea dell'amore e la divinità dei morti da lei accolti nell'aldilà, spesso assimilata ad Iside, il simbolo mitologico della sposa e della madre ideale, della divinità i cui attributi essenziali sono di carattere funerario, protagonista del mito osiriaco secondo il quale Iside dopo aver ritrovato la salma del marito Osiride, assassinato dal fratello Set, e dopo avergli ricostruito il pene in oro, riesce a ricongiungersi a lui e a generare il figlio Horo, sconfiggendo la morte grazie all'amore e alla maternità.

[514] "Ruisseaux, sources, cataractes, clapotis, estuaire, eau".

[515] Assia Djebar, *Vaste...*, *cit*., p. 350: "La chanson berbère de l'exergue est tirée de Chants berbères de Kabylie de Jean Amrouche (1939), Elle a été souvent chantée et enregistrée, en langue berbère, par Taos Amrouche".

[516] *Ibid*., p. 236: "A ces derniers mots qui, en arabe ancien, rimaient, une femme soudain cria [...]. La poétesse, accroupie, s'était tue. Celle qui cria une fois, qui s'essuyait à présent nonchalamment la joue, eut comme un spasme étrange, le torse secoué comme d'une sorte de rire, puis elle s'écria, à l'étonnement de toutes: la langue étrange – que la plupart des citadines ne comprenaient pas, ou qu'elles avaient oubliée, prenant, au fur et à mesure de l'improvisation, moue gênée, mêlée de condescendance –, la langue berbère se déroula assez vite, comme piaffant, tandis qu'une femme murmurait à l'autre: "C'est la cousine de la morte, descendue de la zaouia, elle improvise souvent ainsi dans "leur" langue de montagne!" La cousine donc martela, la joue maintenant séchée, avec seulement des traces roses de griffures: "Seg gwasmi yebda useggwas / Wer nezhi yiggwas!" Et elle cria les deux derniers vers, sur un ton plus déchiré: "Meqqwer lhebs iy inyan / Ans'ara el ferreg felli!".

il dolore per la morte di Chérifa e al silenzio della sorella Bahia[517]. Sempre nello stesso mouvement la scrittrice inserisce un secondo canto:

> Ô mon autre moi-même, mon ombre, ma semblable, Tu t'en es allée, tu m'as désertée, moi l'arable, Le soc de ta douleur m'a retournée, de larmes m'a fertilisée[518].

che, grazie al vocabolo "arable", si collega ai paragrafi *Femme arable* di *Vaste est la prison* e per il tema trattato a *Ombre sultane* in cui si ripercuote l'eco della prima strofa. Il primo emistichio, declamato infatti in *Vaste est la prison* per piangere la morte di Chérifa e il dolore di Bahia[519], rimanda inequivocabilmente a Dinarzade ombra di Schéhérazade[520], a Hajila "ombre" e "semblable" di Isma[521], a sua volta di doppio della Djebar.

Un ulteriore esempio tratto da *L'Amour, la fantasia* è offerto dal paragrafo *La complainte d'Abraham* in cui il canto della devozione popolare in arabo classico si contrappone a quello del tenore[522] riproposto ogni anno dalla radio in occasione dell'*ᶜïd* e ai racconti di una delle zie riguardo a Maometto e alla sua prima moglie, che grazie alle loro sonorità e alle palpitanti immagini evocative del dialetto arabo[523], fanno nascere nella scrittrice un desiderio d'Islam[524]. Il tema

---

[517] *Ibid*., p. 235: "Lamentation des femmes... La fillette [Bahia], accroupie devant la tête de la jeune morte. La fillette au regard sec, devant la foule des femmes en blanc, toutes assises en cercle autour de Chérifa, engloutie sous le linceul, son visage seul restant visible, pâle, un masque. La fillette qui le contemple, qui ne parle pas; qui ne parlera pas, ni le lendemain, ni huit jours après".

[518] *Ibid*., p. 236.

[519] *Ibid*.: "Etre orpheline de sa soeur, c'est le plus terrible! [...] Moi, reprit l'étrangère (on l'appela ainsi parce qu'elle n'avait pas l'accent de Césaréè, dans son dialecte), je suis sûre que c'est la soeur! - puis, sans se lever; elle déclama sur un ton plus haut, et dans une langue savante: "0 *mon autre moi-même, mon ombre, ma semblable;* [...]".

[520] Assia Djebar, *Ombre*..., *cit.*,., pp. 139 - 140 e 144: "Au seuil de sa nuit nuptiale, la sultane illustre est accompagnée d'une suivante, sa propre soeur. – Ma chère soeur, commence Schéhérazade, j'ai besoin de votre secours dans une affaire très importante... [...]. Et notre peur à toutes aujourd'huj se dissipe, puisque la sultane est double". "Seule, puisque soeur de l'amante, à la fois sa semblable et son impossibile rivale".

[521] *Ibid*., p. 134: "La seconde épouse qui apparait de l'autre còté de la couche n'est-elle pas semblable à la première, quasiment une partie d'elle, celle-là même qui n'a pu jouir et vers laquelle l'époux dresse ses bras vengeurs".

[522] Assia Djebar, *L'Amour* ..., *cit.*, pp. 239 - 241: *"Puisque tu devais me tuer, ô mon père, Pourquoi ne me l'as-tu pas dit? J'aurais pu étreindre ma mère à satiété!... Prends garde, en te baissant pour me sacrifier, de ne pas tacher, de mon sang, le pan de ta toge! Ma mère, quand tu lui reviendras, risquerait de comprendre trop vite!"*-

[523] *Ibid*., p. 242: "[...] la texture même du chant, sa diaprure me transportaient: termes rares, pudiques, palpitants d'images du dialecte arabe. Cette langue que le ténor savait rendre simple, frissonnait de gravité primitive".

[524] *Ibid.*, pp. 239 - 241: "[...] le jour de la "fête du mouton" [in arabo *ᶜïd*, in italiano "festa dei sacrifici"] débute par la "complainte d'Abraham". Aubes d'hiver frileuses, où ma mère, [...] allumait le poste de radio. Le programme arabe comportait invariablement, en honneur de la fête, le même disque; un ténor célèbre chantait une méloppée dont une dizaine de couplets mettait en scène Abraham et son fils. Cette écoute, dont la régularité annuelle a scandé mon jeune âge, modela [...] en moi une sensibilité islamique".

dell'oralità dialettale, l'unica capace di suscitare profonde emozioni, rimbalza in *L'école coranique* (terzo *Mouvement* di *L'Amour, la fantasia*) con la contrapposizione fra arabo classico e francese, nel 5e mouvement di *Vaste est la prison*, nel quale riaffiora il ricordo della scuola coranica[525] e in *Ombre sultane* dove un nuovo canto[526], insistendo sul tema dell'amore, riporta al titolo di *L'Amour, la fantasia*, creando un collegamento fra le due melopee, entrambe trasmesse per radio ed entrambe caratterizzate da una musicalità che rassicura e rasserena[527].

Infine, il titolo del paragrafo *Air de nay* di *L'Amour, la fantasia* richiama implicitamente la notissima poesia *An-nāy* (*Il flauto*)[528] di Kahlil Gibran[529], inno alla musica e al canto (e quindi all'oralità femminile). La Djebar del resto è spesso ricorsa all'immagine del flauto o del liuto. Ad esempio per creare una simmetria fra *L'Amour, la fantasia* e *Ombre sultane* il cui ultimo capitolo si intitola *Luth*, oppure per definire il suo primo romanzo *La Soif*: "c'était", afferma la scrittrice, "un air de flûte qui continue à être entendu, et qui continue à être juste"[530], o ancora come scelta dello strumento musicale nella colonna sonora di *La Nouba des femmes du Mont Chenoua* che inizia con il canto accompagnato dal liuto che evoca la separazione di Lila dalle sorelle.

Dal punto di vista stilistico l'oralità è costantemente ribadita da registri linguistici diversi. Ad esempio al linguaggio lessicalmente semplice e povero costruito con frasi paratattiche, ricche di ripetizioni e di digressioni delle testimonianze femminili di *L'Amour, la fantasia* o della narratrice che in terza

---

[525] Si confrontino ad esempio le pagine 256 - 261 di *L'Amour, la fantasia* con le pagine 287 - 288 di *Vaste est la Prison*.
[526] Assia Djebar, *Ombre*..., *cit*., pp. 48 - 49: "L'amour tout entier, je l'ai connu dans mon amour! Le temps tout entier, je l'ai vécu dans mon amour pour toi!".
[527] *Ibid*.: p. 49: "La cantatrice de la radio a repris faiblement sa mélopée: *Dans mon amour... pour toi* [...]; rassérénée, tu reprends ton chemin".
[528] La poesia inizia con il seguente verso: "Porgimi il flauto e tu canta / Perché il canto è il segreto dell'eternità, / E il lamento del flauto risuonerà / Anche quando l'esistenza sarà svanita".
[529] Mi sembra interessante notare che nella scelta del proprio pseudonimo la Djebar ha optato per un cognome contenente la stessa radice di Gibran: ĞBR appartenente al verbo di prima forma "ğabara" con il significato di "riparare, aggiustare, portare alla normalità". Il nome Assia a sua volta, grazie alla radice ASY, rimanda al verbo di prima forma "asya" "essere triste, preoccupato". Poiché lo pseudonimo si è reso necessario per pubblicare il primo romanzo *La Soif*, che destava grandi timori in Fatma Zohra Imalayène che temava la collera paterna, mi sembra lecito supporre che esso non sia stato scelto casualmente, ma in modo da rispecchiare lo stato d'animo dell'allora giovane scrittrice". Si veda: *Vocabolario*..., *cit*., pp. 22 e 139.
[530] http://www.assiadjebar.net/on_assia/on_assia_mosaique.htm.

persona racconta Hajila in *Ombre sultane* fa da contrappunto quello di Isma (in *Vaste est la prison* e in *Ombre sultane*), formatasi alla scuola francese, che si esprime secondo una sintassi complessa basata su subordinate e un'esposizione lineare.

La scrittrice insiste inoltre sull'oralità grazie a vocaboli appartenenti al campo semantico del suono[531] o della sua assenza[532], al massiccio impiego di termini dialettali[533], a locuzioni prettamente arabe, fra cui il ricorso al vocativo e all'intercalare scandito dalle suppliche ad Allah o al suo Profeta[534], a espressioni arabe tipiche dell'epoca esaminata, tradotte letteralmente in francese, quali ad esempio: "lié" per impotente, "travailler" con il significato di participare alla guerra, "travailler avec la France", nel senso di collaborare con i francesi. Ad esempio il paragrafo *II* di *L'Amour, la fantasia* è tutto giocato sul vocabolo dialettale *hannouni*, che rievoca i suoni dell'infanzia, laceri di mistero o di malinconia, i bisbiglii delle antenate e delle vittime della storia[535].

---

[531] Propongo solo alcuni esempi comuni ai tre romanzi: "Avouer, chanter, chuchoter, crier, écouter, entendre, hurler, insulter, interroger, murmurer, nommer, parler, raconter, répondre, resonner, rire, sentir, vibrer, vocaliser, allusions de ton et d'accent, cri, chuchotements, chuintements de la prononciation, clameur, commentaires chuchotés, communication, complainte, conciliabules, courbures, dialogue, discours, diseuses, éloquence, glotte, gorge, hululements, lamento, langue, litotes, mises en scène verbales, murmures, marmonnement, monologue, mots, parleuse, porte parole, prolixité, psalmodie, sons, verbe, voix, ton".

[532] Fra i vocaboli che ricorrono più frequentemente nei tre testi segnalo: "Couper la parole, étouffer le verbe, perdre sa voix, se taire, refus de langue, impuissance verbale, silence, muette, silencieuse.

[533] Fra cui:" Cheikh, Émir, La, Lalla, Ramadhan, Si, Sid, Sidi, baraka, caïd, casbah, chahadda, deira, derra, douar, djebel, fellagha, fez, fqih, goumier, guelta, haïk, hammam, handaniya, harkous, henné, kachabia, katiba, khalifat, khatiba, khôl, youyou, marabout, medersa, muezzin, moudjahidine, nay, oued, ouali, oasis, saroual, zaouia, zitouna".

[534] Le invocazioni sono numerosissime nei tre romanzi. Le più frequenti sono: "pour Dieu et son Prophète, grâce à la clémence de Dieu, remets toi à Dieu, je remercie Dieu, mon Dieu, ô Prophète aux yeux doux, que Dieu ait son âme, que Dieu éloigne de nous le mal, que Dieu éloigne de nous le péché, qu'Allah l'ait en sa sauvegarde, que Dieu garde celui-ci dans son salut, Dieu nous a gardés toujours dans son salut, Dieu a conservé sur eux et sur nous le salut, louange à Dieu, ô mon Prophète, mon doux Sauveur, Tout est pâturage de Dieu et de son Prophète, que Dieu nous assiste partout où nous sommes jetées, que Dieu ait son âme, Dieu le Protecteur, le Clément, le..., au nom de Dieux... la paix et le salut, ô Sidi Abderahmane aux deux tombeaux!, louange à Dieu et à son Prophète, ô Sidi Abdelkader el-Jilani!, ô Très-Haut!, ô mon doux Prophète, ô veuves de Mohammed, secourez-moi!, que le Seigneur te bénisse, grâce à Dieu, ô doux Envoyé de Dieu, ô pierre noire de La Mecque, que les veuves du Prophète me gardent, qu la sainte Rabéa intercède pour moi dans l'au-delà, que les veuves drapées de blanc me protègent, que l'odeur de tous les parfums de la Kaaba me fassent un halo, ô Sidi Abderahmane, ancêtre des ancêtre de ma mère perdue mais qui rit au Paradis!, ô Sidi Yahia, des monts de ton père mort en martyr!, que Lla Aïcha, veuve de l'Aimé, de l'Envoyé te protège, qu'elle t'allège de l'angoisse, le salut sur le Prophète, que les veuves du Prophète intercèdent pour toi et moi, le jour de la résurrection!, qu'Allah le Miséricordieux la protège!".

[535] Assia Djebar, *L'Amour* ..., *cit*., p. 116: "Le frère [...] évoque devant moi le dialecte de nos montagnes d'enfance. Les vocables de tendresse, les diminutifs spécifiques au parler de notre tribu

Dal punto di vista tematico l'oralità attraversa l'intero *Quatuor* e trova la sua sintesi nello "tzarl-rit", il tradizionale grido delle donne di cui la Djebar fornisce al lettore ampie e concrete manifestazioni pur introducendolo solo nel capitolo conclusivo di *L'Amour, la fantasia* attraverso i suoi due significati: espressione di gioia, manifestazione del dolore [536]. La definizione a posteriori obbliga il lettore a rileggere sia *L'Amour, la fantasia* sia gli altri due romanzi alla luce dell'ulteriore dimensione alla riflessione sulla lingua proposta dalla scrittrice. Lo "tzarl-rit", infatti, ufficialmente definito dai dizionari, diventa una forma alternativa di linguaggio, un vero e proprio fatto culturale allo stesso titolo di una qualsiasi altra lingua. La Djebar inoltre precisando i suoi due opposti significati sottolinea ancora una volta la complessità e l'ambiguità del linguaggio.

Nel *Quatuor* quindi lo "tzarl-rit" diventa una delle due contrapposte componenti del filo conduttore "oralità=grido-scrittura" controllato dalla scrittrice attraverso il lessico, i titoli e le epigrafi.

L'Amour, la fantasia si apre infatti con la citazione di *Une année dans le Sahel* di Fromentin che mette in relazione il vocabolo "cri" con "écris", "grido" con "scrittura":

> Il y eut un cri déchirant — je l'entends encore au moment où je t'écris —, puis des clameurs, puis un tumulte[537].

Il "grido" rimbalza nella citazione di Barchou de Penhoën ed è legato a "écrit" nel titolo della prima parte *La prise de la ville ou L'amour s'écrit,* che ribadisce l'alternanza fra Storia e racconto personale, ponendo sullo stesso piano la guerra scritta dal maschile, con l'amore espresso dalla scrittura femminile, entrambi portatori di pericolo e morte. Il filo conduttore "grido-scrittura" si ritrova nel titolo della seconda sezione *Les cris de la fantasia* in cui lo "tzarl-rit" diventa

---

d'origine [...].[...] le frère [...] m'a donc renvoyée l'appellation lacérée de mystère ou de mélancolie, [...]. Un éclair ou j'entrevois, par-dessus l'épaule fraternelle, des profils des femmes penchées, des lèvres qui murmurent, une autre voix ou ma voix qui appelle. Ombre d'aile, ce mot-chott. [...] ne surnagera que ce bruit de lèvres, q'une brise des collines brûlées d'autrefois où je m'enterre. Où s'enfument ceux qui attendaient, dans le pourissement de leur chair, l'amour cruel ou tendre, mais crié".

[536] *Ibid*., p. 305: "tzarl-rit" pousser des cris de joie en se frappant les lèvres avec les mains (femmes), Dictionnaire arabe-français Beaussier; crier, vociférer (les femmes, quand quelque malheure leur arrive), Dictionnaire arabe-français Kazimirski".

[537] *Ibid*., p. 7.

l'unico modo per ricordare le vittime algerine senza storia poiché senza scrittura[538] e nella terza sezione, in cui la Djebar traduce nella lingua materna l'eredità orale raccolta e trascritta in *Un été au Sahara* da Fromentin e la restituisce alle donne della tribù[539].

Testimoniare e trascrivere[540], seppur nella lingua dell'altro, diventa quindi il percorso per recuperare ciò che è stato perso, per risalire al grido delle donne della propria infanzia, per ritornare all'unica origine possibile[541]. Solo il grido sembra infatti capace di ricostruire quell'identità linguistica necessaria per liberare la creatività, trovare le parole per esprimere l'amore[542], e superare "le refus de langue"[543].

La citazione da *Une année dans le Sahel* si ritrova leggermente alterata e in corsivo nel capitolo *Sur le seuil* di O*mbre sultane*[544] e il filo conduttore "grido-scrittura" è sintetizzato in *Vaste est la prison* dalla frase: "Je ne crie pas, je suis le cri"[545], che ammette l'inadeguatezza del linguaggio nell'esprimere le profondità

---

[538] *Ibid*., pp. 82 - 83: "Impossible d'étreindre l'ennemi dans la bataille. [...] Or l'ennemi revient sur l'arrière. Sa guerre à lui apparaît muette, sans écriture, sans temps de l'écriture. Les femmes, par leur hululement funèbre, improvisent, en direction de l'autre sexe, comme une étrange parlerie de la guerre. Inhumanité certes de ces cris, stridulation du chant qui lancine, hiéroglyphes de la voix collective et sauvage: nos écrivains sont hantés par cette rumeur".

[539] *Ibid.*, p. 235: "Je traduis la relation dans la langue maternelle et je te la rapporte, moi, ta cousine. Ainsi je m'essaie, en éphémère diseuse, près de toi, petite mère assise devant ton potager...".

[540] *Ibid*., p. 234: "Dire à mon tour. Trasmettre ce qui a été dit, puis écrit. Propos d'il y a plus de un siècle comme ceux que nous échangeons aujourd'hui, nous, femmes de la même tribu. Tessons de sons qui résonnent dans la halte de l'apaisement...".

[541] *Ibid*.: "Ecrire en langue étrangère, hors de l'oralité des deux langues de ma région natale – le berbère des montagnes du Dahra et l'arabe de ma ville –, écrire m'a ramenée aux cris des femmes sourdement révoltées de mon enfance, à ma seule origine".

[542] *Ibid.*, p. 183.

[543] *Ibid.*, p. 182.

[544] Assia Djebar, *Ombre*..., *cit.*, p. 226: "*Un grand cri s'éleva (je l'entends encore au moment où je t'écris), puis une clameur; puis un tumulte...*". La citazione, leggermente alterata, insiste sulle modalità della trasmissione orale che inevitabilmente, da passaggio in passaggio, trasforma il racconto e contemporaneamente crea un ulteriore collegamento fra *Ombre sultane* e *L'Amour, la fantasia*, invitando il lettore a rileggere il capitolo *Sur le seuil* alla luce di *Les deux inconnus* del primo romanzo del *Quatuor*. In entrambi i romanzi troviamo lo stesso racconto. In *Les deux inconnus* (p. 161) leggiamo: "Fièvre, impatience, délire d'absolu; je dévale la rue. Alors que je n'ai rien formulé, sans doute rien projeté, sinon cet élan dans sa pureté seule, mon corps se jette sous un tramway qui a débouché dans un virage brusque de l'avenue". In *Sur le seuil* (p. 226) Isma richiama l'episodio di *Les deux inconnus* e si sovrappone alla narratrice di *L'Amour, la fantasia* riconoscendosi in Hajila: "[...] Moi, j'ai regardé ton visage pâle. J'ai vu le mien, que je n'avais jamais pu voir, à ce même instant où l'aile de la mort vous caresse, où son sourire imperceptible semble vous dire "pas maintenant, ce n'est point l'heure!".

[545] Assia Djebar, *Vaste*..., *cit*., p. 339: "Je ne crie pas, je suis le cri. [...] Je ne crie pas, je suis le cri tendu, dans un vol vibrant et aveugle; la procession blanche des aïeules-fântomes derrière moi

del dolore, intuibili solo attraverso il grido e rimanda alle epigrafi di Jeanne Hyvrard (*La Meurtritude*) [546] e di Hafiz [547] dell'ultima sezione: *Le sang de l'écriture*, in cui sono ribaditi i vocaboli "souffrance", "crier", "sang", attraverso i quali la scrittrice ripropone il *topos* della coagulazione, unendo sangue, sofferenza, "crie" e "écrit"[548], oralità e scrittura e si interroga su come riscrivere la Storia passata (guerre di colonizzazione e di liberazione) e presente (le vittime sacrificate dal fondamentalismo islamico in Algeria), rendendo giustizia ai morti[549].

La ricerca di uno spazio linguistico in cui fondare la propria identità si conclude quindi in *Vaste est la prison* con:

> S'efface en moi chaque point de départ, disparaît l'origine, même recommencée. Fugitive et le sachant au milieu de la course
> Écrire pour cerner la poursuite inlassable
> Le cercle ouvert à chaque pas se referme
> La mort devant, antilope cernée
> L'Algérie chasseresse, en moi, est avalée[550].

L'identità costruita al termine del *Quatuor* continua pertanto a essere caratterizzata dalla tensione di forze opposte, si muove in uno spazio transculturale contaminato, contiene l'"io" e l'"altro", è in continua formazione grazie alla scrittura e alla forma narrativa scelta, senza origine e senza meta finale.

L'identità, percepita come stratificazione di esperienze passate, di fatti storici e personali, resta in tal modo aperta, può essere nuovamente indagata, riscritta e riformulata da nuovi progetti narrativi.

---

devient armée qui me propulse, se lèvent les mots de la langue perdue qui vacille, tandis que les mâles au-devant gesticulent dans le champ de la mort, ou de ses masques".

[546] *Ibid*., p. 341: "Tu dis que la souffrance ne sert à rien. Mais si. Elle sert à faire crier. Pour avertir de l'insensé. Pour avertir du désordre. Pour avertir de la fracture du monde".

[547] *Ibid*.: "On dit qu'après une longue attente, la pierre qui repose sous la terre se transmue en rubis. Oui, je le crois – mais c'est avec le sang de son coeur".

[548] *Ibid*., p. 347.

[549] *Ibid*., p. 346: "Les morts qu'on croit absents se muent en témoins qui, à travers nous, désirent écrire! Écrire comment? [...]. Écrire, les morts d'aujourd'hui désirent écrire: or avec le sang comment écrire? [...]. Comment inscrire traces avec un sang qui coule, ou qui vient juste de couler? [...]. Oui, comment te nommer, Algérie [...]. Le sang, pour moi, reste blanc cendre. Il est silence. Il est repetance. Le sang ne sèche pas, simplement il s'éteint. Je ne te nomme pas mère, Algérie amère que j'écris que je crie, oui, avec ce "e" de l'oeil. L'oeil qui, dans la langue de nos femmes, est fontaine. Ton oeil en moi, je te fuis, je t'oub1ie; ô aïeule d'autrefois!".

[550] *Ibid*., p. 347.

2.4. *Memoirs of a Woman Doctor* e *Woman at Point Zero*: femminilità, resistenza, sovversione

2.4.1. La *fiction* per riconciliarsi con la propria femminilità

Nel 1957 nel periodico egiziano *Ruz al-Yusuf* apparve a puntate *Memoirs of a Woman Doctor* il primo romanzo della Saadawi, anch'esso scritto, come i primi quattro della Djebar, in un impeto di fervore giovanile [551]. Il testo non fu pubblicato nella forma originale, bensì in quella censurata dal governo. Nonostante ciò esso fu considerato da una parte della critica un romanzo femminista rivoluzionario in quanto metteva in evidenza la doppia oppressione subita dalle donne egiziane nella società mussulmana e nell'istituto del matrimonio. Successivamente il libro fu edito più volte sia al Cairo sia a Beirut, ma mai nella versione integrale essendo andato perso il manoscritto originale[552]. Fu pubblicato in inglese nel 1988 con la prefazione scritta dall'autrice nel 1987 e ristampato nel 2000.

A mio avviso il romanzo è importante in quanto primo tentativo della scrittrice di sconfiggere il tabù del pudore esplorando e accettando il proprio corpo e riconciliandosi con la propria femminilità. La scrittrice, come del resto la Djebar, ha sempre infatti vissuto in modo problematico e conflittuale il suo essere donna, vergognandosi della propria fisicità, considerata un limite che le impediva di godere della stessa libertà di movimento del fratello. L'*incipit* di *Memoirs*

---

[551] Nawal El-Saadawi, *Memoirs of a Woman Doctor*, London, Saqi Books, 2000, p. 8: "I wrote *Memoirs of a Woman Doctor* thirty years ago when, as a young woman in my twenties, I had just graduated from the School of Medicine in Cairo. It expressed my feelings and experiences as a woman who was a doctor at work, but still performed the roles of a wife and a mother at home. [...] At that time I had not read any feminist literature on women's struggles or on women's status in contemporary society — this only came later — but although I have subsequently written many novels and short stories which may be more sophisticated, I still consider *Memoirs* [...] full of youthful fervour and expressing a reality which is still relevant today".

[552] *Ibid.*, p. 7: "*Memoirs* first appeared in serialized form in the Egyptian magazine *Ruz al-Yusuf* in 1957. It had a great impact in Egypt and in the Arab world. Some critics regarded it as a revolutionary feminist novel which revealed the double exploitation of Egyptian women — both their general, social oppression and their private oppression through the institution of marriage. But the book was also controversial. *Ruz al-Yusuf* deleted sections of the complete work from the serialized version on the demand of the government censor. I then tried to have the book published without deletions but publishers refused to print it without censoring it. As I was young and inexperienced and eager to see the book in print, I allowed it to be published with the deletions. Since that time, the novel has been frequently reprinted both in Cairo and in Beirut. But it has never appeared in its entirety because I have lost the original manuscript".

esprime infatti questo malessere[553] ed insiste sulle differenze educative dei due sessi[554]. Vent'anni dopo, in *The Hidden Face of Eve*, la scrittrice ripropone le stesse tematiche[555], accusa esplicitamente la società di averla fatta sentire inferiore sin dalla nascita[556] e lo fa ricorrendo allo stesso tono e agli stessi vocaboli già impiegati in *Memoirs*. Nella sua prima autobiografia inoltre ritorna nuovamente sull'argomento riproponendo una delle frasi già presenti nel romanzo giovanile. In esso leggiamo: "Shameful! Everything in me was shameful"[557]. In *A Daughter of Isis* la scrittrice afferma: "Everything in a woman's life was seen as shameful, even her face"[558] e continua confessando la propria incapacità, durata anni, a superare vergogna e paura[559]. Ne parla anche nella seconda autobiografia

---

[553] *Ibid*., pp. 9 - 10: "The conflict between me and my femininity began very early on, before my female characteristics had become pronounced and before I knew anything about myself, my sex and my origins, indeed before I knew the nature of the cavity which had housed me before I was expelled into the wide world. All I did know at that time was that I was a girl. I used to hear it from my mother all day long. 'Girl!' she would call, and all it meant to me was that I wasn't a boy and I wasn't like my brother. [...] The first real tears I shed in my life were [...] because I was a girl. I wept over my femininity even before I knew what it was. The moment I opened my eyes on life, a state of enmity already existed between me and my nature".

[554] *Ibid*.: "My brother's hair was cut short [...], while mine was allowed to grow longer and longer [...]. My brother woke up in the morning and left his bed just as it was, while I had to make my bed and his as well. My brother went out into the street to play without asking my parent's permission and came back whenever he liked, while I could only go out if and when they left me. My brother took a bigger piece of meat than me, [...]. I was different: I was a girl. I had to watch every movement I made, hide my longing for the food, eat slowly and drink my soup without a sound. My brother played, jumped around and turned somersaults, whereas if I ever sat down and allowed my skirt to ride as much as a centimetre up my thighs, my mother would pierce me with a glance like an animal immobilizing its prey and I would cover up those shameful parts of my body".

[555] Nawal El-Saadawi, *The Hidden ...*, *cit.*, p. 10: "My mother, also, used to say that a girl is equal to a boy, but I used to feel that in practice this was often not the case. Whenever this differentiation occurred I used to rebel, sometimes violently, and would ask my mother and father why it was that my brother was accorded privileges that were not given to me, despite the fact that I was doing better than him at school. My father and mother, however, never had any answer to give me except: "It is so ..." I would retort: "Why should it be so?" [...] "What is the difference between a boy and a girl?" At this point my old grandmother [...] would intervene in the discussion, which she always described as being an 'infringement of good manners' and scold me sharply: "I have never in all my life seen a girl with such a long tongue as you. Of course you are not like your brother. Your brother is a boy, a boy, do you hear? I wish you had been born a boy like him!" No one in the family was ever able to give me a convincing answer to my question. So the question continued to turn around restlessly in my mind, and would jump to the forefront every time something happened that would emphasize the fact that the male is treated everywhere and at all times as though he belongs to a species which is superior to that of the female".

[556] *Ibid*., p. 8: "Society had made me feel, since the day that I opened my eyes on life, that I was a girl, and the word Bint (girl) when pronounced by anyone is almost always accompanied by a frown."

[557] Nawal El-Saadawi, *Memoirs ...*, *cit*., p. 10.

[558] Nawal El-Saadawi, *A Daughter ..., cit.*, p. 10.

[559] *Ibid*.: "At the age of thirty I was incapable of writing about many painful and sensitive issues in my life. It needed another thirty years before I developed enough courage to get rid of the fear and the feelings of shame rooted in myself".

sottolineando nuovamente la difficoltà a sbarazzarsi dei tabù culturali e a vivere pienamente la propria femminilità[560].

Nei romanzi della Saadawi, come del resto in quelli della Djebar, il corpo gioca quindi un ruolo da protagonista. Le scrittrici si osservano, notano quei cambiamenti fisici che sanciranno il termine dell'infanzia e l'imposizione dei divieti e della reclusione. La crescita è pertanto percepita non come un momento di normale trasformazione, bensì come l'inizio della sofferenza. In *Memoirs* la narratrice si preoccupa per lo sviluppo del seno. Si augura la morte e si domanda quali altre fonti di vergogna le riserverà in futuro il proprio fisico a causa di una femminilità definita tirannica[561]. Registra il proprio sviluppo[562] e lo fa con le stesse parole con cui la scrittrice descriverà se stessa nella sua prima autobiografia[563]. Solo grazie alla professione di medico e di patologo e alla conseguente scoperta del corpo di altri, la protagonista di *Memoirs*, rafforzando la propria autostima, riuscirà ad accettare la propria natura e a riconciliarsi con la propria femminilità[564]. Allo stesso modo, in *Woman at Point Zero*, Firdaus si osserva più volte allo specchio e registra la sua trasformazione fisica dall'infanzia[565] alla

---

[560] Nawal El-Saadawi, *Walking ...*, *cit*., p. 24: "When I was still twenty it was not difficult for me to write words like "head" or "chest" in my secret diary. They were innocent words referring to innocent part of the body. But I never pronounced the word "belly", even after I became a student in medical school and dissected the bellies of the bodies in the anatomy hall. I never pronounced the word "sex", even after my first marriage, even after I used to sleep in the same bed with a man, even after marriage had made of us a single animal with two heads. Even after all that had happened I never pronounced the word "sex" and the word "husband" spoken in colloquial Arabic remained for me a dirty word that I avoided carefully".

[561] Nawal El-Saadawi, *Memoirs ...*, *cit*., p. 12: "I got up from the bed, dragged myself over to the mirror and looked at the two little mounds sprounting on my chest. If only I could die! I didn't recognize this body which sprang a new shame on me every day, adding to my weakness and my preoccupation with myself. What would grow on my body next? What other new symptom would my tyrannical femininity break out in?".

[562] *Ibid*., p. 13: "I grew. I grew taller than my brother even though he was older than me. I grew taller than the other children of my age. I withdrew from their midst and sat along thinking. My chilhood was over, a brief, brethless chilhood. I'd scarcely been aware of it before it was gone, leaving me with a mature woman's body carrying deep inside it a ten-year-old child".

[563] Nawal El-Saadawi, *A Daughter ...*, *cit*., p. 45: "I never felt I was a little girl. From the age of six I felt I grown up. I often heard Sittil Hajja say I was big, that my body was overflowing and that it would not be long before a bridegroom would come along. I was growing taller than my elder brother, [...]".

[564] Nawal El-Saadawi, *Memoirs ...*, *cit*., p. 43: "A sudden thought occurred to me: this was the body I'd once sentenced to death, the female body I'd mercilessly sacrified at the feet of the god of science and reason, and it was coming to life again. I'd wasted my childhood and adolescence and the dawn of my young womanhood in a fierce battle: against whom? Against myself, my humanity and my natural impulses".

[565] Nawal El-Saadawi, *Woman ...*, *cit*., p. 20: "I glimpsed myself in the mirror. [...] A sinking feeling went through my body. I neither liked the look of my nose, nor the shape of my mouth".

maturità[566]. Analogamente alla protagonista di *Memoirs* acquista fiducia in se stessa e valorizza la propria feminilità solo attraverso l'esperienza lavorativa. In *Woman at Point Zero* è però il successo di prostituta che porta Firdaus ad affermare la propria fisicità e a sostenere l'importanza dell'essere donna in una società ostile al femminile.

Un altro argomento che viene sviluppato in *Memoirs* e successivamente ripreso in *The Hidden Face of Eve* e nelle autobiografie è quello relativo all'esperienza del mestruo. Il primo sangue è vissuto come un'ulteriore umiliazione inflitta alla donna, una nuova vergogna da nascondere accuratamente, una punizione divina. Nei tre testi il lessico e le modalità espositive sono sempre gli stessi: la spiacevole scoperta della prima mestruazione, la paura di una malattia, la fuga verso il bagno nel tentativo di capire e cancellare ogni traccia dell'evento[567], le spiegazioni della madre[568], la volontaria segregazione nella propria stanza allo scopo di evitare lo sguardo degli altri[569].

---

[566] *Ibid*., pp. 53 - 54: "When I opened my eyes and looked into the mirror I realized that now I was being born again with a new body, smooth and tender as a rose petal. [...] I discovered I had black eyes, with a sparkle that attracted other eyes like a magnet, and that my nose was neither big, nor rounded, but full and smooth with the fullness of strong passion which could turn to lust. My body was slender, my thighs tense, alive with muscle, ready at any moment to grow even more taut".

[567] Nawal El-Saadawi, *Memoirs ...*, *cit*., p. 11: "I felt a violent shudder running through my body. My head spun and I saw something red. I didn't know what had happened to me. Fear gripped my heart and I [...] ran back to the house and locked myself in the bathroom to investigate the secret of this grave event in private. I didn't understand it at all. I thought I must have been struck down by a terrible illness".

Nawal El-Saadawi, *The Hidden ...*, *cit.*, p. 45: "It would be difficult for anyone to image the panic that seized hold of me one morning when I woke to find blood trickling down between my thighs".

Nawal El-Saadawi, *A Daughter ..., cit.*, p. 64: "I was only nine the day I saw blood in my knickers. I did not know that was my first menstruation. I thought that maybe God, instead of sending someone to represent him, had come to me himself and torn the membrane of chastity. [...] Had God wanted to punish me? Had he afflicted me with bilharziasis so that I would go on bleeding until I had lost all my blood, and die? My great-grandfather Habash and his son Al-Sa'adawi had both died of bilharziasis. I hid under the covers and prayed God to forgive me for my sins, then crept out of bed to the bathroom where I could wash away all traces of my guilt and conceal them from everybody, even my mother".

[568] Nawal El-Saadawi, *Memoirs ...*, *cit*., p. 11: "I went to ask my mother about it in fear and trembling [...]. [...] she told me women's bloody tale".

Nawal El-Saadawi, *The Hidden ...*, *cit.*, p. 45: "She [la madre] explained this was something that happened to all girls and that it recurs every month for a few days. On the last day when the flow ceased, I was to cleanse myself of this "impure blood" by having a hot bath. Her words echoed in my ears: "monthly condition", "a hot bath" to rid me of the "impure blood".

[569] Nawal El-Saadawi, *Memoirs ...*, *cit*., p. 11: "I took my room for four days running. I couldn't face my brother, my father or even the house-boy. I thought they must all have been told about the shameful thing that happened to me: my mother would doubtless have revealed my new secret. I locked myself in, trying to come to terms with this phenomenon. Was this unclean procedure the only way for girls to reach maturity?"

La Saadawi ricorre inoltre alla *fiction* per rielaborare altri due suoi traumi infantili: il senso di colpa legato all'esperienza sessuale da lei subita all'età di cinque anni e lo *shock* causatole dalla circoncisione. Pur a distanza di anni la scrittrice si dichiara infatti incapace di affrontare questi delicati argomenti[570]. La vergogna non le permette di narrare le vicende senza avvertire un profondo senso di colpa e di disagio. Tacere e dimenticare diventano pertanto un obbligo[571]. Ma il ricordo continua a riaffiorare sotto forma di incubi popolati da uomini minacciosi[572]. La Saadawi allora cerca di rielaborare i due traumi nella *fiction*. In *Memoirs* descrive gli approcci amorosi subiti dal cugino[573] e gli incubi notturni[574].

Nawal El-Saadawi, *The Hidden ...*, *cit.*, p. 46: "I was therefore to understand that in me there was something degrading which appeared regularly in the form of this impure blood, and that it was something to be ashamed of, to hide from others. So I stayed in my room for four consecutive days, unable to face anybody. When I opened the door on my way to the bathroom, I would look around to make sure that nobody was in sight, and before returning would wash the floor carefully as though removing the marks of a recent crime, and under my arms and between my legs, several times, to make sure that no smell of this impure blood remained. These incidents are typical of the life of Arab girls who are brought up in an atmosphere of sexual fear and kept in ignorance of their reproductive organs and of the natural physiological functions carried out by different parts of the body."

[570] Nawal El-Saadawi, *A Daughter ..., cit.*, pp. 10 - 11: "I had not written yet about the sexual experience I had at the age of five. Maybe I shall write about it soon, moved by the earth as it goes round and round, by the waters and the winds when they reveal a new layer of the iceberg hidden in the dephts of the ocean".

[571] *Ibid.*: "I do not know why I forgot. I used to hear people around me say, you are a grown-up girl. Ever since I was five years old they would say I was grown-up, and so it seemed to me that I should be held responsible for everything that happen to me whether in real life or in my dreams. Was I not the daughter of Eve, responsible for what I had done, for sin?".

[572] *Ibid.*: "The experience, deeply marked by guilt and fear, was lost in the deep tunnels of memory. Sometimes the remembrance came back to me while I slept, in the form of a dream, or a nightmare, of a strange creature pursuing me, a body that could be that of a human being, yet was not, had not the eyes of an angel, but the horns of a devil, an old man who resembled my grandfather, the gardener who lived in a hut at the back of the house, a youth like the son of our neighbour, a student in the boy's school, my elder brother, or the youngest of my uncles. The dream was real and ever changing, like reality, and this childhood experience comes back to me when I look into my computer, see the moving dots inside an atom densely packed together at the centre".

[573] Nawal El-Saadawi, *Memoirs ...*, *cit.*, p. 20: "I looked up at him and saw him staring at me in a funny way which made the blood rush to my cheeks. I watched his arm reach out in the direction of my waist and he whispered in a rough voice, 'I'm going to kiss you'. I was convulsed by a strange and violent trembling. For a moment which passed like lightning through my feelings, I wished he would stretch out his arm further and hold me tight, but then this odd secret desire was transformed into a wild fury".

[574] *Ibid.*, pp. 20 - 21: "I turned over and over in bed in utter confusion. Strange sensations swept through me and images flashed before my eyes. One of them lodged itself in front of me and wouldn't go away: my cousin lying on the ground beside me, his arm nearly round my waist and his strange glances boring into my head. I closed my eyes and was borne along by my fantasy in which his arms moved tightly round me and his lips pressed firmly down on mine. [...] so I put the pillow over my head and pressed it down as hard as I could to suffocate the stubborn ghost, [...]".

In *Woman at Point Zero* riprende lo stesso tema e, attraverso le confidenze di Firdaus, esaminando il racconto dall'esterno, lo razionalizza e lo giustifica[575].

La scrittrice trasferisce inoltre su Firdaus[576] la propria ferita legata alla circoncisione, colmando il vuoto creato dalla certezza di avere perso per sempre una parte importante della propria femminilità e rielaborando la relazione tra clitoridectomia e sessualità. Dopo esser stata circoncisa infatti Firdaus non avverte più quella piacevole sensazione di piacere che aveva sperimentato durante la precoce esperienza sessuale[577]. L'amore si trasforma pertanto in fonte di sofferenza, sia perché il sentimento viene puntualmente deluso, sia per l'impossibilità di vivere pienamente la sessualità. Quando la protagonista incontra Bayoumi e si illude di poter essere amata, il suo corpo vibra al contatto della mano maschile, ma il piacere irraggiungibile diventa dolore e in esso si confonde[578]. Invece, quando il sentimento non è coinvolto, Firdaus dall'amplesso ricava solo frustrazione, subisce passivamente ogni contatto ad occhi chiusi. Piacere e dolore si annullano, nessuna emozione, nessun coinvolgimento, solo un corpo privo di anima e di vita, un oggetto senza importanza[579].

---

[575] Nawal El-Saadawi, *Woman ..., cit.*, p. 14: "A little boy called Mohammadain [...] would make me lie down beneath a pile of straw, and lift up my galabeya. We played at 'bride and bridegroom'. From some part in my body, where, exactly I did not know, would come a sensation of sharp pleasure. Later I would close my eyes and feel with my hand the exact spot. The moment I touched it, I would realize that I had felt the sensation before".

[576] *Ibid.*, p. 13. Firdaus confida alla Saadawi: "Then she [la madre] brought a woman who was carrying a small knife or maybe a razor blade. They cut off a piece of flesh between my thighs. I cried all night". Vent'anni più tardi la scrittrice troverà il coraggio di scrivere in *A Daughter of Isis* p.11, 63: "When I was six, the *daya* (midwife) came along holding a razor in her hands, pulled out my clitoris from between my thighs, and cut it off. She said it was the will of God and she had done his will". "Since I was a child, that deep wound left in my body has never healed. But the deeper wound has been the one left in my spirit, in my soul. Fifty-six years have gone, I still remember it, as though it were only yesterday".

[577] Nawal El-Saadawi, *Woman ...*, *cit.*, p. 15: "He [lo zio] was doing to me what Mohammadain had done to me before. In fact, he was doing even more, but I no longer felt the strong sensation of pleasure that radiated from an unknown and yet familiar part of my body. I closed my eyes and tried to reach the pleasure I had known before but in vain. It was as if I could no longer recall the exact spot from which it used to arise, or as though a part of me, of my being, was gone and would never return".

[578] *Ibid.*, p. 48: "I felt the sudden touch of him, like a dream remembered from the distant past, or some memory that began with life. My body pulsed with an obscure pleasure, or with a pain that was not really pain but pleasure, with a pleasure I had never known before, had lived in another life that was not my life, or in another body that was not my body".

[579] *Ibid.*, p. 50: "I kept my eyes closed and abandoned my body. It lay there under him, without movement, emptied of all desire, or pleasure or even pain, feeling nothing. A dead body with no life in it at all, like a piece of wood, or an empty sock, or a shoe".

In *A Daughter of Isis* la scrittrice sviluppa ulteriormente il tema del piacere-dolore nell'inutile tentativo di trovare una ragione a questa sua profonda ferita purtroppo incancellabile e insanabile[580]. Anche lei, come le sue eroine si sente infatti tradita dal proprio corpo e dall'amore.

2.4.2. La *fiction* espressione della sofferenza, della resistenza e della sovversione femminili

2.4.2.1. *Woman at Point Zero*: la prefazione e la cornice

Nel 1979 la Saadawi pubblica in arabo *Imra'a 'ind Nuqtat al-Sifr* tradotto in inglese nel 1983 dal marito Sherif Hetata, con il titolo *Woman at Point Zero* ovvero *Firdaus*. La versione inglese è composta da tre capitoli, il primo e il terzo rappresentano la cornice attraverso la quale la scrittrice si colloca nella vicenda narrata e in cui inserisce il capitolo più esteso, il secondo, con il racconto della vita di Firdaus. Alla versione inglese la scrittrice aggiunge una prefazione in cui spiega le ragioni che l'hanno portata alla stesura del romanzo.

Nel 1972, dopo essere stata infatti licenziata dall'incarico di Direttore Generale presso il Ministero della Sanità[581] ed essere stata costretta a chiudere la redazione di *Health*, la scrittrice decide di dedicarsi alla ricerca, sfruttando la laurea in medicina con specializzazione in psichiatria e prendendo spunto da alcuni casi di sue pazienti affette da disturbi mentali. Dal 1973 al 1976 lavora perciò presso la Facoltà di Medicina dell'Università Ain Shams dove studia il collegamento fra donne e neurosi. Giunge alla conclusione che molte delle malattie psichiche di cui le egiziane soffrono sono causate dalle forti pressioni a cui esse sono sottoposte sin dall'infanzia dal contesto patriarcale in cui vivono. Contemporaneamente nasce l'idea del romanzo che si precisa a seguito della visita alla prigione di Qanatir, dove un amico medico le chiede di curare alcune detenute

---

[580] Nawal El-Saadawi, *A Daugter...*, *cit.*, p. 11: "It was as though there was some relation between this [l'esperienza sessuale infantile] and what had happened to me in that other experience [la circoncisione], but I did not know what it could be".

[581] Il licenziamento è legato alle polemiche suscitate dal libro *Women and sex* pubblicato dalla Saadawi nel 1970. Per i temi trattati, fra cui quello della circoncisione, la scrittrice viene ripetutamente attaccata dalle autorità religiose che fanno pressione affinché la scrittrice sia destituita dall'incarico ministeriale.

con turbe psichiche, i cui casi verranno in parte inclusi dall'autrice nel saggio *Women and Neurosis in Egypt* pubblicato nel 1976.

Nella prigione la Saadawi dice di aver incontrato Firdaus, una prostituta condannata a morte, per aver ammazzato il proprio protettore. La scrittrice-medico ne ascolta le confidenze e sviluppa verso di lei una profonda ammirazione. Firdaus le appare infatti come una donna eccezionale, diversa da tutte le altre, in quanto ben consapevole della propria identità, lucida nei ragionamenti e determinata a morire pur di spezzare la catena di abusi subiti sin dall'infanzia. Alcuni anni dopo la sua esecuzione la scrittrice decide perciò di trascriverne la vita in *Woman at Point Zero* [582] . Nella cornice del romanzo ribadisce la straordinarietà di Firdaus, già sottolineata nella prefazione, e soprattutto insiste sulla realtà e veridicità del racconto. Inoltre, affinché i fatti narrati siano ancora più credibili, la scrittrice, in prima persona, si colloca nella vicenda con l'autorevolezza della propria professione, autenticando la storia e fornendo al lettore la prospettiva e il giudizio della scrittrice-psichiatra [583] . In tal modo trasforma il resoconto personale di Firdaus in patrimonio dell'universo femminile. La psichiatra separa infatti gli aspetti clinici ed emozionali della narrazione e la scrittrice costruisce l'immagine di una persona che ha speso la propria vita lottando contro una società che non le ha lasciato altra possibilità se non quella di prostituirsi, uccidere e di preferire la morte ad una vita umiliante. Firdaus diventa, perciò, un interessante caso di studio clinico e soprattutto un essere umano in carne ed ossa nel quale altre donne possono riconoscersi.

Walking through Fire, la seconda autobiografia della Saadawi, contraddice però la prefazione e la cornice, creando il dubbio sull'esistenza di Firdaus. La

---

[582] Nawal El-Saadawi, *Woman ...*, *cit.*, pp. i - iii: "I wrote this novel after an encounter between me and a woman in Qanatir Prison [...] who had killed a man and was under sentence of death by hanging. I had never seen a woman who had killed. The prison doctor said he would take me to see her, and show me other women prisoners who suffered from mental afflictions. Firdaus at first refused to receive me in her cell, but later she agreed to meet me. Little by little she was brought to tell me her story, the whole story of her life. It was a terrible yet wonderful story. As she unfoled her life before me, as I learnt more and more about her, I developed a feeling and admiration for this woman who seemed to me so exceptional in the world of women to which I was accustomed. So later, the day came when I began to think of writing the novel which came to be known as *Woman at Point Zero* or *Firdaus*".

[583] *Ibid*., p. 1: "This is the story of a real woman. I met her in the Qanatir Prison a few years ago. I was doing research on the personalities of a group of women prisoners and detainees convicted or accused of various offences. The prison doctor told me that this woman had been sentenced to death for killing a man. Yet she was not like the other female murderers held in the prison".

scrittrice afferma infatti di non aver mai incontrato un'assassina prima del 1981. È solo dopo essere stata a sua volta arrestata ed incarcerata nella prigione di Qanatir, che conosce Fatheya, detenuta per aver ammazzato il marito sorpreso nell'atto di violentare la figlia di otto anni[584].

Come può allora aver incontrato Firdaus, alcuni giorni prima della sua esecuzione nel 1974, come risulta dalla prefazione e dalla cornice?[585]

Mi sembra lecito ipotizzare che l'incontro con Fateya nel 1981 abbia influenzato la Saadawi e abbia dato vita al personaggio di Firdaus, il cui nome, non presente nel titolo arabo, compare invece in quello della traduzione inglese. Il ricordo di Fateya o di una delle tante donne incontrate dalla scrittrice durante la sua attività di medico-psichiatra o nel periodo della detenzione si acquieta infatti solo nella scrittura e si concretizza in Firdaus[586], che nel romanzo diventa simbolo di resistenza e lotta contro ogni forma di ingiustizia.

La prefazione infatti scandisce i due momenti fondamentali dell'esperienza della prigionia della scrittrice: il 1973, l'anno in cui per la prima volta varca la soglia di Qanatir in qualità di psichiatra, ignara del futuro destino[587] e il 1981 l'anno della sua incarcerazione. A mio avviso quindi, con la prefazione la Saadawi coniuga queste due tappe della sua vita e Firdaus diventa la sintesi delle vicende delle donne incontrate dal 1973 al 1981. Più specificatamente il dramma di Fatheya attiva la memoria della scrittrice, fa riaffiorare il ricordo delle pene di altre che, come lei, avevano osato opporsi alle leggi del patriarcato e ne avevano subito le pesanti conseguenze: incarcerazione, condanna, turbe psichiche o morte. L'ipotesi sembra essere confermata dalla prefazione ad un successivo romanzo *The fall of the Imam*, collegato dalla scrittrice al momento del suo arresto, sovente ricordato soprattutto nella seconda autobiografia[588]. Dalla prefezione a *The fall of*

---

[584] Nawal El-Saadawi, *Walking ...*, *cit*., p. 192: "[...] in the autumn of 1981 I was arrested and put in prison. There I met a woman who was known as "Fatheya the Killer". I had never met a woman who had committed murder before, [...]".
[585] Nawal El-Saadawi, *Woman ...*, *cit.*, p. iii: "Firdaus, however, remained a woman apart. [...]. For, at the end of 1974, Firdaus was executed, and I never saw her again".
[586] *Ibid.*: "She stood out amongst the others, vibrated within me, or sometimes lay quiet, until the day I put her down in ink on paper and gave her life after she had died".
[587] *Ibid.*, p. iii: "Little did I know that one day I would step through the same gates, not as a psychiatrist, but as a prisoner arrested with 1.035 others under the decree issued by Sadat on 5 September 1981".
[588] Nawal El-Saadawi, *Walking ...*, *cit.*, p. 10 e p. 206. Nella seconda autobiografia la scrittrice ricorda il giorno dell'arresto e insiste sul fatto che, in quel momento, stava scrivendo il suo nuovo

the Imam, scritta nel 1987, si apprende che: sin dall'adolescenza la scrittrice aveva tentato più volte di esprimere, attraverso la *fiction*, la sofferenza femminile nelle società patriarcali soprattutto islamiche[589]; dal 1977 l'urgenza della denuncia si era fatta pressante[590] e, a mio avviso, si era concretizzata nel 1979 in *Imra'a 'ind Nuqtat al-Sifr*; l'incarcerazione nel 1981 aveva ulteriormente accentuato il bisogno di scrivere per resistere al sistema e questo, a mio parere, spiega le dichiarazioni contenute nella prefazione a *Woman at point zero*. Sarebbe molto interessante approfondire l'affermazione attraverso il confronto fra il testo arabo *Imra'a 'ind Nuqtat al-Sifr* e quello inglese *Woman at Point Zero*, per poter evidenziare analogie e discordanze ed individuare come e se l'esperienza del carcere abbia modificato il testo originario, ma la complessità di una tale indagine merita un progetto di ricerca a sè stante e non può trovare pertanto sufficiente spazio in questo lavoro.

Dopo la pubblicazione di *Woman at Point Zero* la Saadawi intensifica la propria attività letteraria. Scrittura ed impegno civile diventano per lei inseparabili e si traducono in numerosi libri in cui affronta soprattutto i problemi femminili nelle società arabe-mussulmane. Come per la Djebar, anche la Saadawi avverte infatti la necessità di mettere il proprio talento al servizio delle altre donne e di ricercare una scrittura femminile idonea ad esprimere il loro dolore. Ad esempio

---

romanzo *The fall of the Imam*: "It was September 6, 1981. I was alone at home sitting behind my desk, immersed in the *Fall of the Imam*, the new novel I was writing. [...] I heard what could have been the sixth or maybe seventh ring, got up and went to the door. I glimpsed them from behind the glass pane like phantoms in a childhood dream. I refused to open the door, so they broke in, filled their bags with my books and papers and took me off to prison after the officer-in-charge politely said to me, "Just one or two questions and you'll be back home immediately". Evidenzia inoltre l'assurdità delle accuse a lei mosse: "The accusation levelled against me was that I had conspired with a foreign country to overthrow the regime. The foreign country was Bulgaria! Why my accusers had chosen Bulgaria in particular, I do not know! I had never travelled to Bulgaria, I did not know a single Bulgarian woman or man, I knew nothing about Bulgaria and sometimes I even forgot where it was situated on the map".

[589] Nawal El-Saadawi, *The fall of the Imam*, (*Suqūṭ al-imām, dār al-mustaqbal al-ʿarabī*, 1987), tradotto da Sherif Hetata, Methuen, 1988, p. 9: "I tried to write this story [la vicenda di una donna ingiustamente accusata di adulterio dall'Imam e condannata alla lapidazione, che diventa pretesto per accusare di ipocrisia e disumanità gli Stati religiosi islamici] when I was still a young girl in school, but all my attemps were in vain".

[590] *Ibid.*, pp. 9 - 10: "During the last ten years it has given me no respite. The characters stared at me while I was awake, and even when I slept. If I travelled inside my country, or abroad, they were always there, watching me wherever I went". The story quivered inside me every time I caught the familiar face of those rulers looking out at me from photograph [...].[The story] looked out between iron bars from the faces of women serving a life sentence in Kanatir Prison for having killed a man, [...]".

The fall of the Imam è dedicato a quattro donne[591] le cui storie, sintetizzate nella prefazione, colpiscono per l'intensità delle prove a cui esse sono state sottoposte.

Scrivere diventa allora, come per la Djebar, un modo per resistere, per combattere la società mostrandone i paradossi, le ingiustizie esercitate in nome della religione, del diritto, della morale e dell'amore.

2.4.2.2. *Woman at Point Zero*: la *mucāraḍa*

Anche in *Woman at Point Zero*, come nei romanzi della Djebar, sono rintracciabili gli schemi della *mu^{c}āraḍa* intesa sia come resistenza e sovversione sia come forma letteraria.

Il romanzo opera infatti come strumento di denuncia e di opposizione alle ingiustizie delle società patriarcali attraverso i numerosi interrogativi in esso presenti che, problematizzando il lettore, lo portano alla condanna del patriarcato. Ad esempio, sin dal primo capitolo, che funge da cornice al romanzo, la Saadawi affronta il tema della giustizia provocando il medico della prigione con una domanda: "Who says murder does not require that a person be gentle?"[592] che mette in crisi le norme giuridiche e lega l'autrice alla protagonista. Lo stesso interrogativo è infatti riproposto, secondo gli schemi della *mu^{c}āraḍa*, da Firdaus nelle ultime pagine dopo l'uccisione del protettore: "And who said that to kill does not require that gentleness?"[593]. In tal modo, Firdaus chiude la cornice aperta dalla scrittrice. I loro punti di vista s'identificano. Firdaus ammette di essere un'assassina ma non riconosce il proprio crimine: "I am a killer, but I've committed no crime. Like you [i poliziotti], I kill only criminals"[594]. Il giudizio della Saadawi è quindi inequivocabile: Firdaus è innocente; i colpevoli sono da ricercare nella logica del sistema patriarcale stesso. Il lettore è obbligato a rivedere la linea di demarcazione fra bene e male, fra vittime e criminali.

---

[591] *Ibid.*, p. 5. Nella dedica leggiamo: "To the four women I cannot forget: To Shahbani Shiraz from Iran Fatima Tag al-Sirr from the Sudan Colette Itani from Lebanon and I^{c}tidal Mahmoud from Egypt - For what they have suffered and for what they had endured. [...] I dedicate this novel. Nawal El-Saadawi.
[592] Nawal El-Saadawi, *Woman ...*, *cit.*, p. 2.
[593] *Ibid.*, p. 99.
[594] *Ibid.*, p. 100.

All'interno della cornice la Saadawi colloca il secondo capitolo, in cui Firdaus prende con decisione la parola, estromettendo dalla narrazione l'autrice e assumendo, a tutti gli effetti, il ruolo di protagonista, di colei che non ha tempo da perdere, ma molto da dire. Deve consegnare al mondo la sua verità[595], la sua storia di abusi, dolore e ingiustizia causati dall'inconciliabile binomio uomo-donna[596].

Stilisticamente, il secondo capitolo presenta una serie di "sequenze" che contengono i fili conduttori del romanzo attraverso i quali la Saadawi esprime la sua critica ai giornali, definiti più volte "lying newspapers", al sistema giudiziario, alla società che costringe gli esseri umani alla "prostituzione", al matrimonio, che imprigiona e umilia la donna e al potere esercitato dalla religione che attraverso la paura del peccato sottomette e controlla gli esseri umani.

Attraverso il tema della prostituzione la scrittrice, ponendo l'accento sul successo di Firdaus prostituta e creando un parallelo fra le donne per bene e la protagonista, indistinguibili le une dall'altra[597], ribalta i valori legati all'onore e distrugge l'istituto del matrimonio. Essa enfatizza l'idea che tutti gli esseri umani si prostituiscono, vendendo il proprio corpo o tradendo se stessi, rinnegando i propri ideali e/o sentimenti. Per la Saadawi infatti l'unica differenza fra prostituzione maschile e femminile è legata al fatto che la donna non ha alternative, mentre l'uomo sceglie liberamente di "prostituirsi" per accedere a posizioni di maggior potere o economicamente gratificanti. La scrittrice critica inoltre la società consumista maschilista che, grazie alla persuasione dei *mass media*, diffonde una nozione distorta di femminilità e induce la donna a valorizzare solo la propria dimensione corporea. Il tema infatti, già presente in

---

[595] *Ibid.*, p. 11: "Let me speak. Do not interrupt me. I have no time to listen to you. They are coming to take me at six o'clock this evening. Tomorrow morning I shall no longer be here. Nor will I be in any place known to man. This journey to a place unknown to everybody on this earth fills me with pride. All my life I had been searching for something that would fill me with pride, make me feel superior to everyone else, including kings, princes and rulers".

[596] *Ibid.*, p. 11: "[...] However, all the men I did get to know, every single man of them, has filled me with but one desire: to lift my hand and bring it smashing down on his face. But because I am a woman I have never had the courage to lift my hand".

[597] *Ibid.*, p. 12: "Since I was successful, my make up was always of the best and most expensive kind, just like the make-up of respectable upper-class women. I always had my hair done by stylists who tendered their services only to upper-class society women. The colour I chose for lipstick was always "natural and serious" so that it neither disguised, nor accentuated the seductiveness of my lips. The skilful lines pencilled around my eyes hinted at just the right combination of attraction and rejection favoured by the wifes of men in high position of authority".

Memoirs [598] e ripreso successivamente in *The Hidden Face of Eve* [599] , è ulteriormente approfondito attraverso Firdaus, che si adegua ai canoni estetici imposti dal maschile, ma scopre la sua vera identità e femminilità solo dopo l'omicidio, vale a dire solo dopo essersi tolta la maschera che, metaforicamente, nei romanzi della Saadawi rappresenta il trucco grazie al quale la donna cela il proprio viso. L'atto di violenza esorcizza la paura [600] , accresce l'autostima, restituisce la certezza dell'eguaglianza fra i sessi, rompe la ciclicità della catena di abusi subiti da una società che considera la femmina solo una merce facilmente acquistabile per soddisfare il desiderio sessuale maschile e soprattutto libera Firdaus da mariti, più protettori dei protettori, e da protettori, più mariti dei mariti.

Mi sembra interessante notare che in *Memoirs* la narratrice, al termine del proprio processo di costruzione identitaria, incontra un uomo capace di valorizzarla non per il suo fisico ma per la sua intelligenza e che le permette di essere se stessa fino in fondo [601] . L'ottimismo giovanile e la speranza della scrittrice di un rapporto di coppia paritario sembrano invece essere svaniti in *Woman at Point Zero*. Firdaus, dopo la ribellione, diventa infatti un elemento destabilizzante e di disturbo che deve essere espunto dalla società. Avendo scoperto la verità sul proprio essere donna, deve essere soppressa per garantire il

---

[598] Nawal El-Saadawi, *Memoirs...*, *cit.*, pp. 56 - 57: "It is difficult for a woman to combine being beautiful with being clever". [...] because from early childhood a girl is brought up to believe that she's a body and nothing more, so her body becomes her main concern for the rest of her life. [...] men, who hold the key position in the life don't want women to be anything more than beautiful, stupid animals whose legs they can lie between when they feel like it. Men don't want women as equals or partners; they want them to be subordinate and to serve them".

[599] Nawal El-Saadawi, *The Hidden ...*, *cit.*, p. 75: "Society does everything it can to drum into her head [della donna] the fact that she is only a body, and that a special care must be taken of everything that concerns this purely physical shell. Newspapers, magazines and advertisements, when addressing themselves to women, speak to her as flesh covered by a layer of skin that requires constant massaging with different kinds of creams, and as lips that have to be painted an appropriate hue".

[600] Nawal El-Saadawi, *Woman ...*, *cit.*, p. 102: "But with each of the men I ever knew, I was always overcome by a strong desire to lift my arm high up over my head and bring my hand smashing down on his face. Yet because I was afraid I was never able to lift my hand. Fear made me see this movement as being something very difficult to carry out. I did not know how to get rid of this fear, until the moment when I rised my hand for the first time. The movement of my hand upwards and then downwards destroyed my fears".

[601] Nawal El-Saadawi, *Memoirs...*, *cit.*, p. 94: "[L'uomo incontrato dalla protagonista]: "I've never met a woman like you before". [La narratrice]: "What do you mean?". [L'uomo]: "Women always hide their feelings and wear masks on their faces so you don't know what they're really like. But you don't hide anything. You don't even wear make-up". [La narratrice]: "I like myself as I am, and I rely on myself as I am so I can't pretend I'm different".

mantenimento dell'ordine sociale, fatto rispettare da governanti e poliziotti e reso accettabile da pratiche discorsive precostituite e diffuse da falsi giornali[602].

Firdaus conclude la sua storia nel rispetto degli schemi della *muᶜāraḍa* riagganciandosi alla frase iniziale[603]. A sua volta, la scrittrice si riappropria della parola e riannoda la storia, riagganciandosi al contesto di inizio romanzo: il pavimento gelido, la metafora del nuoto e soprattutto la voce di Firdaus[604], che

---

[602] Nawal El-Saadawi, *Woman ...*, *cit.*, p. 103: "I am speaking the truth now without any difficulty. For the truth is always easy and simple. And in its simplicity lies a savage power. I only arrived to the savage, primitive truths of life after years of struggle. [...] And to have arrived at the truth means that one no longer fears death. For death and truth are similar in that they both require a great courage if one wishes to face them. And truth is like death in that it kills. When I killed I did it with truth not with a knife. That is why they are afraid and in a hurry to execute me. They do not fear my knife. It is my truth which frightens them. This fearful truth gives me great strength. It protects me from fearing death, or life, or hunger, or nakedness, or destruction. It is this fearful truth which prevents me from fearing the brutality of rulers and policemen. I spit with ease on their lying faces and words, on their lying newspapers".

[603] Nawal El-Saadawi, *Woman ...*, *cit.*, pp. 11 e 101. Firdaus inizia il proprio racconto con la frase: "Let me speak. Do not interrupt me. I have no time to listen to you. They are coming to take me at six o'clock this evening. Tomorrow morning I shall no longer be here. Nor will I be in any place known to man. This journey to a place unknown to everybody on this earth fills me with pride. All my life I had been searching for something that would fill me with pride, make me feel superior to everyone else, including kings, princes and rulers" e lo termina con: "Now I am waiting for them. After a little while they will come to take me away. Tomorrow morning I shall no longer be here. I will be in a place which no one knows. This journey to an unknown destination, to a place unknown to all those who live on this earth, be they king or prince, or rulers, fills me with pride. All my life I was looking for something that would fill me with pride, something that would make me hold my head high, higher than the heads of everyone else, especially kings, princes and rulers".

[604] *Ibid.*, p. 7. La scrittrice aveva concluso la sua introduzione al romanzo proponendo al lettore le seguenti immagini: "My body bent down and sat on the ground. It was January and the ground was bare, but I felt no cold. Like walking in one's sleep. The ground under me was cold. The same touch, the same consistency, the same naked cold. Yet the cold did not touch me, did not reach me. It was the cold of the sea in a dream. I swam through its waters. I was naked and knew not how to swim. But I neither felt its cold, nor drowned in its waters. Her voice was like the voices one hears in a dream. It was close to me, yet seemed to come from afar, spoke from a distance and seemed to arise from nearby. For we do not know from where these voices arise: from above or below, to our left or our right. We might even think they come from the depths of the earth, drop from rooftops, or fall from the heavens. Or they might even flow from all directions, like air moving in space reaches the ears. But this was no dream. This was not air flowing into my ears. The woman sitting on the ground in front of me was a real woman, and the voice filling my ears with its sound, echoing in a cell where the window and door were tightly shut, could only be her voice, the voice of Firdaus". Le stesse immagini sono riproposte al termine del romanzo a p. 107: "Firdaus' voice suddenly fell silent, like a voice in a dream. I moved my body like someone moving in sleep. What lay under me was not a bed, but something solid like the ground, and cold like the ground, yet with a coldness which did not reach my body. It was the cold of the sea in a dream. I swam through its waters. I was naked and knew not how to swim. But I neither felt its cold, nor drowned in its waters. Her voice was now silent, but its echo remained in my ears, like a faint distant sound. Like the voices one hears in a dream. They seem to come from afar although they arise from close by, or seem to be nearby although they come from afar. We do not know in fact from where they arise. From above or below. To our left or our right. We might even think they come from the depths of the earth, drop from rooftops, or fall from the heavens. Or they might even flow from all directions, like air moving in space reaches our ears. But this was not air flowing into my ears. The

continua a risuonare nonostante la morte della protagonista. La voce trascende il ristretto spazio della cella, della prigione, delle strade per riversare nel mondo la paura di una verità che uccide con la stessa forza e rabbia della parola innocente di un bambino incapace di mentire[605].

La scrittrice inoltre fa nuovamente riferimento alla propria autovettura. Se dapprima l'automobile rappresentava metaforicamente una sicurezza, un punto di riferimento per la sua identità, messa in crisi dai continui rifiuti di Firdaus ad incontrarla[606], successivamente diventa metafora della modernità, mezzo di fuga dalla dominazione maschile. Ma i sentimenti della scrittrice sono variati: all'identità in crisi si sostituisce la vergogna per la meschinità e il perbenismo del proprio vivere, per la facciata di rispettabilità messa in dubbio dall'agire di Firdaus, che porta a riconsiderare la certezza iniziale[607]: è proprio vero che "a doctor [is] surely to be preferred to a woman condemned to death for murder[?]". Firdaus sconvolge infatti l'ordine precostituito e socialmente condiviso. Infrange la linea di demarcazione fra bene e male, fra buono e cattivo, fra giusto e sbagliato.

2.4.2.3. Firdaus: simbolo di un nuovo cammino

In *Woman at Point Zero* la Saadawi, rifiutando il prototipo di donna debole e il ruolo passivo troppo spesso associato all'universo femminile e tanto caro a scrittori quali Naghib Mahfuz[608], introduce un nuovo tipo d'eroina: una donna forte e determinata. Racconta la storia di una prostituta, ma la sua protagonista si

---

woman sitting on the ground in front of me was a real woman. The voice filling my ears with its sound, echoing in the cell, was a real voice. And I was certainly awake".

[605] *Ibid.*, p. 108: "I saw her walk out with them. I never saw her again. But her voice continued to echo in my ears, vibrating in my head, in the cell, in the prison, in the streets, in the whole world, shaking everything, spreading fear wherever it went, the fear of truth which kills, the power of truth, as savage as the child that has not yet learnt lo lie".

[606] *Ibid.*, p. 5: "I almost smiled at myself as I opened the door of the car. The touch of its surface helped to restore my identity, my self-esteem as a doctor. Whatever the circumstances, a doctor was surely to be preferred to a woman condemned to death for murder".

[607] *Ibid.*, p. 108: "I got into my little car, my eyes on the ground. Inside of me was a feeling of shame. I felt ashamed of myself, of my life, of my fears, and my lies. [...] At every step, wherever I went, I could see the lies, could follow hypocrisy bustling around. I rammed my foot down on the accelerator as though in a hurry to run over the world, to stamp it all out. But the next moment I quickly lifted my foot and braked hard, and the car came to a halt. And at that moment I realized that Firdaus had more courage than I".

[608] Si veda ad esempio Naghib Mahfuz, *Il ladro e i cani*, Feltrinelli Editore, Milano, 1999 o la già citata *Trilogia del Cairo*.

distingue dalle numerose donne di malaffare[609] di cui è pregna la letteratura araba contemporanea, in quanto ha il coraggio di ribellarsi, di affermare se stessa e di realizzarsi attivamente, fosse anche solo nella scelta di morire.

Woman at Point Zero riempie quindi i vuoti letterari e rompe con una tradizione di romanzi che presentano un modello femminile inaccettabile per la scrittrice, il cui pensiero è ancor più evidente nelle successive autobiografie nelle quali afferma che per una donna morire è spesso più facile che chiedere aiuto[610] e presenta personaggi femminili che scelgono la morte pur di mettere fine ad una vita insopportabile in cui la verità non può essere affermata e sostenuta e in cui la sfera sessuale e morale è vissuta in modo talmente disumano ed umiliante da far apparire il suicidio l'unica via d'uscita[611]. Firdaus inoltre incarna il modello di donna trasmesso alla scrittrice dalla madre, che ben emerge dalle autobiografie, nelle quali la Saadawi costantemente ribadisce l'orgoglio con cui la madre era solita affrontare il marito e l'importanza che attribuiva al rispetto e alla dignità[612].

Firdaus incarna perciò l'intero dramma della condizione femminile. È la portavoce della Saadawi nel denunciare il perbenismo e l'ipocrisia della cultura patriarcale, il simbolo di coloro che lottano o come meglio scrive la Saadawi il simbolo di "women and men who choose to pay the price and be free rather than continue to pay the price of slavery"[613].

La storia di Firdaus, come del resto quella di Hajila in *Ombre su*ltane, è quindi una sorta di viaggio iniziatico, di percorso evolutivo che conduce alla

---

[609] Nawal El-Saadawi, *The Hidden..., cit.*, p. 166. A proposito delle prostitute nei romanzi di Mahfuz la Saadawi commenta: "Naghib Mahfouz is very fond of enveloping his prostitute characters in "mists of humanity" which are the vapours of his superior soul, tempered with kindness and socialistic ideas. Circumstances for him are the cause of what befalls these women. However, his understanding of their situation has not moved from a superficial analysis of their social conditions to deep and sensitive realization of the tragedy women are made to live, or a profound understanding of the real factors that have made them victims of unrelenting injustice".
[610] Nawal El-Saadawi, *Walking ..., cit.*, p. 156: "In the life of women death is often easier than calling out for help".
[611] Si veda ad esempio la storia di Masouda in *Walking* ..., *cit*., pp. 102 - 116 o di Sa'adeya in *A Daughter* ..., *cit*., pp. 75 - 79.
[612] Nawal El-Saadawi, *A Daughter* ..., *cit*., p. 6. A tale proposito la scrittrice racconta: "He [il padre] loved my mother dearly, never raised his voice when speaking to her, except that day when I woke up to hear shouting in angry tones at her. She was dressed as though to go out and I heard her say in a voice that shook with anger: "I'm ready to go from house to house washing clothes, rather than live with a man who allows himself to shout at me". My mother was not a doctor, or a writer. She had no job, no income of her own, no place in which she could live apart from her husband's home, but she preferred to leave him rather than sacrifice her self respect and pride".
[613] Nawal El-Saadawi, *The Nawal* ..., *cit*., frontespizio.

consapevolezza della propria identità, alla creazione di una forte autostima e al rifiuto di ogni forma di schiavitù. È un viaggio iniziatico, che l'autrice sembra suggerire, ogni essere umano ha il dovere di compiere, del resto che cosa è la vita se non ricerca?

Il procedimento di universalizzazione della protagonista è inoltre rafforzato dalla descrizione offertaci dalla scrittrice, che dopo aver fissato nel primo capitolo le coordinate del racconto: il luogo (la prigione di Qanatir), il tempo (il 1974), descrive solo gli occhi e la voce di Firdaus. La protagonista è infatti lo sguardo abbassato e vergognoso del femminile che apprende, attraverso il duro percorso d'iniziazione, ad osservare e a sfidare il mondo maschile. È la voce, tradizionalmente zittita, che trova la forza di parlare, ordinare, imporsi con freddezza e determinazione, una voce simile a quelle che si sentono nei sogni, indecifrabile e non localizzabile perché avulsa da ogni fisicità. La protagonista soffrirà, manifesterà il proprio bisogno d'amore, cadrà e si rialzerà, nuoterà nuda nell'acqua della vita, senza difese, senza saper nuotare, ma non annegherà.

2.5. Dalla *fiction* a *A Daughter of Isis* e *Walking through Fire*: la scrittura di un io manifesto

Anche la Saadawi, come la Djebar, avverte il bisogno di misurarsi con il racconto della propria vita. Il suo primo tentativo risale al periodo scolastico, ad un compito svolto sotto forma di testo fantasioso con elementi pseudo autobiografici intitolato *Memoirs of a Child called So'ad*. L'insegnante arabo, depositario dei valori tradizionali, gli attribuisce uno zero, facendo vergognare Nawal per quanto scritto[614]. Invece il padre e la madre, riconoscendo il talento della figlia, la incoraggiano a sviluppare la sua creatività e la riconfermano nella propria autostima[615].

---

[614] Nawal El-Saadawi, *A Daughter ...*, *cit.*, p. 215: "When he returned it to me the following week he kept examining me with narrow eyes, before he burtled out, 'Stuped ass. [...]'. He had given me a zero for my piece. On every page he had crossed out something, or made a sign, or a remark in red ink, like 'a sick imagination born of a lack of real faith', or 'strange distorted ideas which should never occur to a girl of your age'. In my dream I began to see a zero written in red ink as though it were a condemnation to death".

[615] *Ibid*., pp. 215 - 216: "During the summer holidays, I took my notebook back to Menouf, and hid it between the other ones in my drawer, but it fell into the hands of my mother while she was cleaning my desk. She read the story and the annotation of the teacher, saw the big round zero in

Solo durante il suo primo esilio negli Stati Uniti, la scrittrice intraprende il primo lavoro dichiaratamente autobiografico sin dal titolo: *A Daughter of Isis - A life of Nawal El-Saadawi*, terminato nel 1995 e pubblicato negli USA nel 1999, nel quale la scrittrice esplora la propria genealogia e i primi vent'anni della sua esistenza, quelli che secondo le sue stesse parole sono stati fondamentali per le sue scelte successive[616].

Nel 2002 pubblica la seconda autobiografia *Walking through Fire - The Autobiography of El-Saadawi*, in cui analizza il proprio passato, dalla gioventù alla maturità, e afferma con decisione la propria individualità legandola alla Storia dell'Egitto. Analogamente a *L'Amour, la fantasia*, anche in *Walking through Fire* il percorso individuale e quello storico si intrecciano continuamente, seppur in una struttura letteraria meno complessa di quella della Djebar.

Negli ultimi paragrafi di *A Daughter of Isis* la Saadawi afferma che la creatività è inscindibile dalla memoria e che solo grazie ad essa ha potuto far riaffiorare i momenti più significativi della sua esistenza. Sostiene che l'autobiografia, essendo un'indagine sulla propria vita, allo scopo di rivelare ciò che è nascosto in sé e negli altri, si avvicina molto all'autopsia. La penna della scrittrice, similmente a quella della Djebar, si trasforma infatti in bisturi che taglia il corpo, sposta i muscoli per raggiungere l'origine delle cose, ponendole in una nuova luce, facendo loro assumere una nuova prospettiva. Scrivere un'autobiografia ha significato pertano per la scrittrice attraversare momenti di

---

red ink like a hanging noose, came up to where I sat and said: "The story is beautiful, Nawal. That teacher is an idiot." Her words pulled me out of the chasm of self-doubt into which I had fallen, for a teacher in school to us was like a god. We could never have doubts about him. It was easier to doubt ourselves. Then my father read the story. [...] He sat there for what seemed to me an eternity. Then the Sphinx came out of his silence and I heard him say: "Bravo Nawal, you really have talent!" At these words I could have leapt in the air, jumped on him and wrapped my arms around him. Yet despite the wild emotions that took hold of me, I kept my calm, unable to overcome the norms of behaviour rooted in me. The words of my father have always lived with me. "Nawal, you really have talent!" They swept away the comments of the teacher, his crossings out, his zero circled in red ink. I was in love with the letters of the language, with its words. What I could not stand was the teacher, the rules of grammar and religion. These three things were capable of killing any budding talent".

[616] *Ibid*., p. 290: "I finished this autobiography in the winter of 1995. [...] But why did I stop at this relatively early period of my life? When I thought it over, I realized that the years I had written about had been very important in the direction that my life later took".

paura, di brivido, di profondo piacere e soprattutto far riaffiorare la sensazione delle carezze materne ricongiungendosi così con la propria origine[617].

2.5.1. L'identità nella genealogia

In *A Daughter of Isis* la scrittrice, in prima persona, si presenta con il suo nome completo in accordo con le consuetudini genealogiche arabe: Nawal Al-Sayed Habash Al-Saadawi, esplicitando, in tal modo, il ramo paterno. Al-Saadawi è infatti il bisnonno originario dell'Abissinia, Habash è il nonno, Al-Sayed il padre. Poche righe dopo, analogamente a quanto già visto per la Djebar, capovolge le convenzioni, rivendica il nome materno e afferma di volerlo sostituire a Al-Saadawi e Habash[618]. Così facendo la scrittrice si distanzia dal ruolo sociale assegnatole dagli antenati maschi ed esprime il suo intento di ricollegarsi all'universo femminile.

A tal fine introduce la madre, precisandone l'intero nome, riportato sulle pubblicazioni matrimoniali[619] ed enfatizzandone l'elevato lignaggio. Il vocabolo "Hanem" è infatti un titolo di rispetto turco che designa una donna appartenente alle classi sociali alte. La scrittrice insiste in tutta l'autobiografia sulla nobiltà

---

[617] *Ibid.*, pp. 293 - 294: "Creativity is linked to memory. Though it I discovered the shining moments in life. They started to scintillate when I found myself in exile far away from home, like stars that died out many years ago, but their light still reaches us. [...] Perhaps in some ways autobiography is more real, more true than fiction, more creative, and more steeped in art. Autobiography seeks to reveal the self, what is hidden inside, just as it tries to see the other. My pen has been a scalpel which cuts through the outer skin, pushes the muscles aside, probes for the roots of things. Autobiography has lifted me above the daily grind to see my life emerge under a different light [...]. As I write, I experience moments of thrill, of deep pleasure never experienced since I was a child. I lean back, stretch my body, open my arms to the whole words, walk through the trees in Duke Forest, and the sunlight touches my face, like the gentle fingers of my mother when I was a child of five".

[618] *Ibid.*, pp. 28 - 29: "Somehow the name Habash disappeared on my birth certificate and my identity card [...] only to reappear in the files of the Ministry of Interior and of the prison autorities. [...] Ever since I was born the name of that unknown Al-Saadawi has been carried by my body, inscribed on my school-books, printed on my articles in newspapers and magazines, on the covers of my novels and books written with my ink, my sweat, my blood in the stifling heat of summer days and the freezing winter nights, day after day, night after night, for more than fifty years. [...] But my mother's name was buried forever. [...] According to divine and to human law, her children, including me, were her husband's property. So I never carried the name of my mother. Her name was buried with her body, and disappeared from history. Ever since I took hold of a pen in my finger, I have thought against history, struggled against the falsifications in official registers. I wish I could efface my grandfather Al-Saadawi from my name and replace it with my mother's name, Zaynab".

[619] *Ibid.*, p. 22: "Miss Zeinab Hanem Shoukry, the dutiful daughter of the most Honourable Mahmoud Bey Shoukry, Director General of Military Conscription to be married to Al-Sayed Effendi Al-Saadawi, the teacher in the Ministry of Education".

della madre fatta risalire al Pasha Tala'at di Istambul e la contrappone all'umile provenienza del padre, appartenente ad una famiglia di contadini di un piccolo borgo lungo il Nilo[620]. In modo analogo alla Djebar, anche la Saadawi si presenta quindi come "bint...", nel caso della Saadawi come figlia di "Zeinab Hanem Shoukry", a sua volta "the dutiful daughter of the most Honourable Mahmoud Bey Shoukry". E anche *A Daughter of Isis*, come il *Quatuor*, è interamente giocato sulla contrapposizione dei due rami genealogici, dei quali la scrittrice esplora esclusivamente la parte femminile. Dal padre infatti la scrittrice risale alla nonna Mabrouka più comunemente nota come Sittil Haja, alla quale dedica il capitolo *God Above, Husband Below*, ricordandone, per impiegare un'espressione djebariana "les orties, les épreuves"[621] : la circoncisione, il matrimonio a dieci anni, la vedovanza a soli ventinove e i quindici figli (quattro maschi e undici femmine), partoriti in meno di diciotto anni. La Saadawi nomina tutte le zie sopravvissute: Fatma, Baheya, Roukaya, Zaynab e Nefissa. Il capitolo *Thank God for Our Calamities* è invece riservato alla nonna materna Amna e ai suoi sei figli: Ni'mat, Fahima, Zaynab, Hanem, Yehia e Zakareya.

Anche per la Saadawi, come per la Djebar, ritornare all'origine genealogica significa quindi evidenziare i legami biologici con la madre e le antenate, esaminare il rapporto con esse, ristabilire in quanto donna il vincolo con la sofferenza femminile e analogamente alla Djebar, anche la Saadawi rifiuta con tutte le sue forze il destino riservatole in quanto "figlia di ...", mettendolo in discussione già nei titoli delle sue opere. Per la sua prima autobiografia, essa sceglie infatti il titolo *A Daughter of Isis*, rivendicando quindi un'appartenenza che va oltre i ristretti ambiti della famiglia, del clan, della tribù per risalire ad un'origine mitica, quella dell'antica deessa egiziana Iside, citata anche dalla Djebar in *L'Amour, la fantasia*, nel paragrafo *Sistre*. Il titolo della sua seconda autobiografia è invece un omaggio alla madre in quanto sintetizza una delle espressioni materne preferite dalla scrittrice e di fondamentale importanza nel suo

---

[620] *Ibid*., p. 18: "[...] the family of Shoukry Bey, noble descendants of a lineare going back to the great Tala'at Pasha of Istambul. Then the family of Al-Saadawi, from Kafr Tahla, with their dark, dusty faces, and the bare skin of their cracked heels looking out from under the hem of their long garments. The smell of mud and sweat in the threadbare *gallabeyas*, the long robes worn by peasants, mingled with the sweet scent of French perfumes in the flowing silk dresses and the smell of whiskey and dark tobacco rising from the foreign cut suit made of English wool".
[621] Assia Djebar, *Vaste* ..., *cit*., p. 208.

processo di costruzione identitaria: "Throw Nawal in the fire and she will come out unhurt"[622]. Il titolo *Walking through Fire* vuole inoltre essere un monito per ogni donna. È infatti possibile camminare nel fuoco ed uscirne indenni. La vita stessa della scrittrice ne è una dimostrazione. Il messaggio è quindi quello di non subire passivamente un destino predeterminato, ma di ribellarsi ad esso, attraversare le fiamme e costruirsi la propria vita.

2.5.2. L'identità nella Storia

Dopo essersi inserita nella genealogia femminile, anche la Saadawi come la Djebar, avverte il bisogno di ricostruire la Storia.

Una delle eredità più pesanti delle realtà ibride nate dall'incontro coloniale è infatti un concetto di Storia intesa come proprietà esclusiva del centro dell'impero, che si arroga il privilegio di "produrre la Storia" e di relegare i margini, vale a dire le colonie, ad una condizione di astoricità, fatta di popoli invisibili e senza voce. Per la Saadawi il recupero della voce e della visibilità in quanto essere umano e donna araba mussulmana passa attraverso una ricostruzione letteraria del passato che assume la forma dell'autobiografia. In tal modo la scrittrice, ricollocandosi al centro dell'esperienza storica, si trasforma in protagonista e dall'interno interpreta e giudica i fatti. Narrare gli eventi storici avendoli realmente vissuti significa infatti mettersi nella condizione di poter ribaltare la prospettiva imposta dall'Occidente smontandone le pretese di autorevolezza e di esclusività. Vuol dire inoltre recuperare e raccontare le gesta e l'eroismo della gente comune, creando lo spazio per l'articolazione di nuovi codici di riferimento in cui coloro che sono stati resi invisibili e muti si riconoscono come parte di una tradizione culturale autentica realmente condivisa.

In *Walking through Fire* la scrittrice presenta pertanto il frutto di un'attenta riflessione sul passato che diventa momento centrale del processo di ridefinizione della sua identità culturale. A tal fine, dopo aver ampiamente insistito sul fatto che la Storia appresa a scuola era solo un insieme di pratiche discorsive pre-

---

[622] Nawal El-Saadawi, *A Daughter ...*, *cit*., p. 2: "The spinal column that has held me up was built on what my mother said when I was young: "Throw Nawal in the fire and she will come out unhurt." After hearing that, I could walk into danger with a brave heart".

confezionate a tutto vantaggio dei colonizzatori[623], ripercorre gli avvenimenti dal 1950 al 1980, intrecciandoli al racconto autobiografico. Storia nazionale e vita personale diventano quindi un tutt'uno. In tal modo la scrittrice ripensa la Storia come creazione di pratiche discorsive che ne mettono in luce la natura ideologica e la aprono ad infinite possibilità di trasformazione e si colloca in quanto individuo nella collettività egiziana, condividendo con essa i momenti più importanti per il paese. Parla ad esempio dell'abolizione del Trattato Anglo-Egiziano, delle conseguenti manifestazioni contro gli inglesi indette dal partito nazionale[624]. Si dilunga sui comizi nell'auditorio della Facoltà di Medicina[625], sottolineando come, all'epoca, fosse insolito per una ragazza interessarsi di politica[626]. Descrive la cosiddetta "manifestazione silenziosa"[627] e la collega alla sua vita sentimentale e al futuro marito Ahmed Helmi. Ricorda il colpo di stato del 26 luglio 1952 che costringe re Faruk ad abdicare, la proclamazione della repubblica nel 1953, le dimissioni nel novembre del 1954 di Neghib e l'inizio della presidenza di Nasser. Riassume i fatti storici del 1956 (la nuova

---

[623] *Ibid*., pp. 211 - 212: "The history classes bored me. History in them was nothing but a series of past invasions which we were supposed to learn by heart, beginning with the campaign of Badr and ending with Napoleon's invasion of Egypt. The history courses did not deal with modern Egypt. We were not told anything about the British invasion of 1882 because the British still occupied Egypt at that time, nor did we read anything that dealt with the corrupt rule of the king and the political parties. The classes we were given hid what was real history, made heroes out of the most corrupt rulers, separated one area from the other so that we could never see the connection, the continuity between them, made parrots out of us, parrots that were expected to repeat what they had memorized from the books given to them".

[624] Nawal El-Saadawi, *Walking ...*, *cit.*, p. 27: "The autumn of 1951 was crowded with political events and demonstrations. After the abolition of the Anglo-Egyptian Treaty by the Wafdist government in October 1951 there was a series of demonstrations against the British occupation forces. The Wafdist government headed by Mostafa Al-Nahas Pasha encouraged popular resistance against them, and secretly armed guerrilla fighters called *fida'iyeen* who were operating in the Canal Zone".

[625] *Ibid.*: "Here student leaders met to discuss how they were going to organize strikes and demonstrations against the British occupation".

[626] *Ibid.*, p. 30: "None of the girl students in the medical school participated in demonstrations or attended the political meetings in the small auditorium".

[627] Nawal El-Saadawi, *A daughter...*, *cit*., p. 286: "The biggest demonstration was the one that took place on 14 November 1951. It was called the silent demonstration. [...] Hundreds of students gathered in the big courtyard of The School of Medecine. They brought big banners made of calico on which they proceeded to write in big black *naskh* letters, "Long live the struggle of the *feda'iyin*", "No to negotiations with the British", "The medical students are one with the people", "Long live the People's Armed Struggle", "Long live Free Egypt". [...] Student leaders walked up and down calling out every now and then: "We need order, comrades, and chanting slogans is not allowed. This demonstration is to celebrate the anniversary of the first People's Delegation that went to meet the British administration and demand the evacuation of British troops from Egypt. It will be the most important demonstration in the history of Egypt, and the first time that the people and the government are united because it is a Wafdist government". [...] The whole of Egypt was in the streets that day, and every inch of ground was covered with people".

Costituzione, l'abolizione della legge marziale, l'amnistia per i detenuti politici, la nazionalizzazione della Compagnia Universale del Canale di Suez) e li mette in relazione con la nascita della figlia Mona, quasi la sua prima maternità fosse di buon auspicio per il paese[628]. Descrive poi le unità sanitarie locali, uno dei progetti del nuovo regime fondate allo scopo di combattere le malattie, l'ignoranza e la superstizione attraverso la diffusione di presidi medici nelle zone rurali e ricorda come le fosse stato difficile farsi assegnare ad una di esse e rivestire un ruolo considerato non adatto al gentil sesso. Ci fa percepire il clima politico dell'Egitto a seguito della promulgazione del Decreto Socialista del luglio 1961[629]. Commenta l'incontro con Nasser nel 1962 in occasione del Congresso Nazionale delle Forze Popolari, al quale partecipa in veste di rappresentante sindacale della categoria dei medici[630] e durante il quale, per aver definito il contadino come "a man or a woman whose urine is red" si attira le antipatie del Ministro degli Interni che la iscrive nella lista nera delle persone da tenere sotto controllo in quanto sovversive e pericolose per il paese[631]. Discute poi la politica estera di Nasser. Dedica un capitolo alle guerre contro Israele (1956, 1967, 1973)[632]. Accenna a

---

[628] Nawal El-Saadawi, *Walking ...*, *cit.*, p. 69: "My daughter was born in the spring of 1956. Two months later the country witnessed changes which were welcomed with joy by the great majority of people. On june 8, 1956 a new constituition was proclaimed and martial law abolished. On July 2, all political prisoners, including the Communist were set free. [...] On the July 23, 1956 Gamal Abd Al-Nasser's voice resounded on the radio as he announced the nationalization of the Suez Canal. My daughter was four months old. It was as though her birth signalled the inauguration of a new era of happiness in every home".

[629] *Ibid.*, p. 200: "In July 1961 Gamal Abd Al-Nasser promulgated what were called the "Socialist Decrees" and established a one-party system with the Socialist Union, the only political party allowed. Administrative directives obliged everyone in institutions, state organizations, industrial and commercial establishments, social services, and universities, villages and towns to become a member. Not a single man or woman working in any of these could refrain from joining for fear of the consequences".

[630] *Ibid.*, p. 203: "In 1962 I was elected by the Medical Syndicate to represent the medical profession in the National Congress of Popular Forces convened by Gamal Abd Al-Nasser to discuss the National Charter after the promulgation of the Socialist Decrees in July 1961".

[631] *Ibid.*, p. 204: "From 1962, the year in which the congress was held, my name was put on a black list. It was kept in a secret file somewhere in the Ministry of Interior with a label on which was written 'Nawal El Sayed El Saadawi' and a code number. Then after I married Sherif in December 1964, the disreputable word 'Communist' was added to my name, so that sometimes I was described as a 'Red'. By marrying Sherif I had added another crime related to the colour red to my phrase about the red colour in the urine of poor Egyptian peasants. To boot I was a woman, and to be a 'Red woman' is much worse than to be a 'Red Man'. [...] A man can be a Red without necessarily being attacked on grounds related to his 'moral behaviour'. [...] But when a woman is described as a Red, then it follows that her personal life is licentious, that she runs around with men, freely indulging in "Red nights" with them".

[632] *Ibid.*, pp. 89 - 102 e p. 238.

Sadat (1970), colpevole di averla condannata senza processo alla prigione e a Mubarak (1981), a cui deve la sua scarcerazione.

La Saadawi si distanzia però dalla linea di pensiero generalmente seguita dagli scrittori postcoloniali di lingua inglese provenienti dai "margini" dell'ex-impero britannico, che a partire dagli anni Settanta, adattarono alla loro scrittura alcuni elementi del pensiero di Michel Foucault e di Hayden White con l'unico intento di smontare le pretese di autorevolezza e di esclusività di qualsiasi pratica discorsiva sul passato al fine di raccontare un'"altra" Storia, o far esplodere il concetto stesso di Storia, trasformando i discorsi del/sul passato in genealogie improbabili, biografie incompletabili, o allegorie infinitamente ripetibili. Si pensi ad esempio al romanzo *Midnight's Children* di Salman Rushdie o a *Dusklands* di J. M. Coetzee o a *The Jewell of the Crown* di Paul Scott.

La Saadawi invece elabora una propria teoria, che diventa filo conduttore delle autobiografie, basata su un'accesa critica politica al fine di dimostrare come le pratiche discorsive siano sempre funzionali ai centri di potere[633]. Il problema infatti per la Saadawi non è solo arabo o africano, ma mondiale. Ovunque le pratiche discorsive sono, a suo parere, strumentali a pochi privilegiati per imporre il pensiero capitalista e i processi di globalizzazione, grazie a religione, filosofia, storia, letteratura, medecina e altre scienze. Secondo la scrittrice infatti la storia del XXI secolo sembra ripetersi ciclicamente identica a quella dei secoli precedenti e, se i nuovi colonizzatori hanno modificato le loro strategie e affinato i loro discorsi, sostituendo alcuni stereotipi con altri, gli intenti di dominio e d'oppressione di una cultura a tutto svantaggio di un'altra rimangono gli stessi. La Saadawi si interroga pertanto cercando di individuare il periodo storico in cui la lingua si è trasformata da utile strumento comunicativo a potente mezzo di controllo impiegato per manipolare, dominare gli uomini e mascherare la realtà[634].

---

[633] Nawal El-Saadawi, *Towards ..., cit.*: "We are living in the era of a new colonialism and not in what the ideologists and thinkers of global capitalism describe as post-colonialism a term which is meant to attempt to conceal what is really happening. The term post-colonial was originally coined by academic circles in the United States and Europe but has been taken over by the intellectual elit in Egypt. It shows how language is used to mystify and mislead people, and reveals how the ruling economic, political and military circles use culture, education and the media to reinforce their power and control people's minds".

[634] *Ibid.*: "When the human being (woman or man) began to speak, to develop language in pre-historical times, words were used to clarify, to express natural desires and feelings like love, or the need to cooperate, or to solve a problem in daily life. Yet how is it that as time went by language

Dopo attenta analisi individua nell'introduzione della schiavitù il momento in cui il divario fra significato e significante è stato reso funzionale al mantenimento del potere accentrato nelle mani di pochi privilegiati sia in Oriente che in Occidente[635]. Da qui afferma con insistenza la necessità di togliere i veli mentali ovunque nel mondo[636] e di recuperare la Storia soprattutto femminile, di "re-read our history or "heresy" (her story)"[637].

2.5.3. L'identità e il suo doppio

Se si rilegge *Woman at Point Zero* alla luce delle due successive autobiografie ci si rende conto che i punti di contatto fra la scrittrice e il personaggio del romanzo sono troppi per essere solo casuali. Firdaus esprime

---

was transformed from a tool of understanding, a way to obtain knowledge into an instrument used to conceal, mislead and blind? Language is a system of signs meant to reflect reality, to reduce what is huge and infinitely complex to something more simple express it in letters, or figures or drawings which can be read on stone, or papyri, or paper, or screens, or computer discs. In this "signifier" system lies the danger. It is the gap that separates reality, the real thing from the sign which can serve to mislead, to stray from the truth, to make languages the reflection and the instrument of the powerful few, to make out of religion, or philosophy, or history, or literature, or medicine, or engineering, or science, or the humanities a body of signs, a language in the service of the few who use it for their ends and move further and further away from the truth, whereas people who wish to serve the cause of humanity struggle to overcome the gap between language, between signs and reality or truth".

[635] *Ibid.*: "Throughout history this gap between the signs and truth has been used by the privileged, ruling few to separate between the reality of people's lives and knowledge, that is language, religion, philosophy, history, literature, medicine and other sciences. Ever since the slavery was born, ruling systems both in the West and the East were able to utilize this gap between reality and language to conceal the truth, to blind the minds of women and men to reality as lived by them or make them forget it in the tortuous alleys of rhetoric and words, or so-called research studies, or in the heat of poetry and the meditations of philosophers, or the sermons of Sheikhs and priests. This process can be described as veiling of the mind, and veiling of the mind is a thousand times more dangerous than veiling of the head or the face even if there is a relation between the two. It is more dangerous because it is not visible to the eye, or palpable to a touch of the hand and so it appears to be absent, not to be there".

[636] *Ibid.*: "Veiling of the mind is not only an Arab or an African or a Muslim problem as some people tend to think. It is a world problem. The centres of global capitalist power propagate the idea that our Arab civilization has fallen behind because of Islam. They portray Islam as being a philosophy, a religion incapable of absorbing modernization processes, as resistant to them, and describe the period in which we are living as being shaken by Islamic terrorism and characterized by the clash between Islam and the West. This way of thinking, of visualizing the conflicts of our "post-modern" world is fraught with untold dangers, and is being forced upon our minds by the mass media controlled by transnational corporations. It hides the true nature of the merciless struggles going on in many parts of our globe, diverts attention from the main conflict caused by the unleashing of neo-liberal capitalism at the expense of women and the poor".

[637] www.nawalsaadawi.net/articlesnawal/nawalarticles.htm, *Women Creativity and Mental Health*, Egypt, 2001: "We need to re-read our history or "heresy" (her story). Because of our fear of "heresy" we have buried our history, and women's names are buried in history. Their resistance is ignored, their creative work is not mentioned, except if they are accepted by powerful patriarchal critics. Patriarchal critics are not all men. Some women are more patriarchal than their male colleagues".

infatti gli stessi sogni, manifesta gli stessi desideri e le stesse passioni della sua creatrice. Nelle autobiografie la scrittrice esprime il suo sentirsi diversa dalle donne che la circondano[638], la sua scarsa attrazione per la vita matrimoniale[639] e la volontà di realizzare i progetti paterni: scrivere, suonare, combattere i nemici del proprio paese[640]. Descrive inoltre la scuola come unico luogo possibile in cui dimenticare i vincoli che imprigionano la donna mussulmana[641].

Allo stesso modo Firdaus vuole realizzarsi in professioni da sempre riservate al maschile, diventare medico, ingegnere, giudice, presidente della nazione[642] e come la Saadawi si appassiona alla lettura e allo studio e vive la scuola come unico spazio di libertà. La Saadawi trasferisce inoltre su Firdaus l'esperienza del convitto e la sua stessa gioia per una vita condivisa con altre ragazze[643]. Firdaus descrive la sorvegliante scolastica[644], trasposizione letteraria di

---

[638] Nawal El-Saadawi, *A Daughter ...*, *cit.*, pp. 2 - 3: "Nothing in the life of these women [si riferisce soprattutto alle zie] ever attracted me. I did not see myself becoming one of them, opening the cards to read my future, or pulling off the hair of my body and shrieking with pain. The life of women appeared to me to be full of pain. Around it floated the odour of onions and garlic, of alum or incense, of perfume mingled with sweat, of laziness and apathy. I did not see myself in Tante Ni'mat, or my mother. I felt I resembled my father, I had inherited his dreams".

[639] Nawal El-Saadawi, *Walking ...*, *cit.*, p. 28: "What do small girls dream of grandmother?" I would ask. "They dream of a bridegroom and a beautiful wedding dresses." I never dreamt of wedding dresses".

[640] Nawal El-Saadawi, *A Daughter ...*, *cit.*, p. 103: "Every night I had some dream or other about a piano. Very often it was the same dream, that of a piano dropping from the sky, and coming into my room through the window. For twenty-six years I dreamt of this piano. In *Walking through fire*, a p. 28, la scrittrice afferma: "I had inherited my father's childhood dreams, wrote poetry and prose, dreamt of carrying a gun and fighting the enemies of my country. In my dreams I never saw myself wearing a veil and long dress of a bride. A husband had no place in my dreams, no man could change my name to his, or invade my body".

[641] *Ibid.*, p. 46 e p. 164: "Ever since childhood I wanted to rush out as quickly as possible from the house. [...] School was the only place that saved me from closed walls and kitchen chores. No matter how hard the cane landed on my outstretched fingers, still in the early morning, I would put on my uniform, and shoot out of the house like a prisoner released from jail". "But school was not just a matter of leaving the house. It was a release from the things which bound me. It was freedom. It was putting a distance between me and the earth, moving up to heavens".

[642] Nawal El-Saadawi, *Woman ...*, *cit.,* p. 25: "Sometimes I imagined that I would become a doctor, or an engineer, or a lawyer, or a judge. [...] I kept imagining myself as a great leader or head of state. [Ricordo che la Saadawi ha tentato di realizzare questo sogno, presentandosi alle ultime elezioni presidenziali del 2005]. I knew that women did not become heads of state, but I felt that I was not like other women, nor like the other girls around me who kept talking about love, or about men. For these were subjects I never mentioned. Somehow I was not interested in the things that occupied their minds, and what seemed of importance to them struck me as being trivial".

[643] Nawal El-Saadawi, *A Daughter ...*, *cit.*, p. 217. Nell'autobiografia la Saadawi scrive: "A new world was opening up for me, a world where I lived in common with other girls of my age. I had not known this kind of happiness before, for in the other schools there was no opportunity to live in a group like that. Class followed class, one after the other, and then we raced for home, afraid to be late. But in boarding school we had time, were not afraid to be late in getting home. I adored this life with other girls where there were no parents I had to return to. My school-mates had become my family, and school for me was better than any home". A sua volta Firdaus afferma a p.

quella del pensionato della scrittrice[645]. Entrambe infatti hanno gli stessi occhi scrutatori ed indagatori che vorrebbero penetrare anche i sogni delle adolescenti addormentate.

Firdaus, parlando del periodo in cui si prostituiva, ricorda come evitasse gli autobus per non essere molestata[646]. In tal modo esprime lo stesso disagio della scrittrice nel dover salire sui mezzi di trasporto pubblici, la sensazione di sentirsi crocefissa dagli occhi scrutatori e dal contatto indesiderato di membri o mani maschili[647]. La risposta della Saadawi alla prepotenza maschile, si concretizza infine in quello stesso gesto che Firdaus riesce a compiere solo al termine del romanzo: schiaffeggiare il maschio[648].

La Saadawi inoltre ambienta il romanzo in un contesto rurale analogo al suo. Nella sua autobiografia racconta infatti come Ni'mat, la zia materna, fosse solita ricordarle come lei non fosse altro che la figlia di poveri contadini[649]. Il padre di Firdaus è a sua volta un umile fattore, ma diversamente da quello della

---

24: "There were new books, and new subjects, and girls of my age with whom I used to study. We talked to one another about our lives, exchanged secrets, and revealed our depths to one another".

[644] Nawal El-Saadawi, *Woman ...*, *cit.*, pp. 24 - 25: "There was nobody to upset things for us except the superintendent who walked around the boarding house on tiptoe, spying on us day and night, listening to what we had to say. Even when we slept she kept a vigilant eye on our every movement, followed us as we dreamed".

[645] Nawal El-Saadawi, *A Daughter ...*, *cit.*, p. 190 e p. 210: "The headmistress [...] kept staring suspiciously at the girls with their bulging eyes, [...]". "[...] The superintendent used to walk into the dormitory to inspect our dreams as we slept, her bloodshot eyes glistening eerily. She held a pocket searchlight in her hand, and was wont to appear suddenly like the angel of death only to disappear as suddenly as she came".

[646] Nawal El-Saadawi, *Woman ...*, *cit.*, p. 75: "My body was never hemmed in by other bodies in the bus, nor was it a prey to male organs pressing up against it from in front and behind".

[647] Nawal El-Saadawi, *A Daughter ...*, *cit.*, p. 206: "In those days [nel periodo adolescenziale della scrittrice] there were special compartments for women on trains and in tramcars. I preferred sitting in them, rather than being crowded in amongst the men, for their eyes would gaze at my breasts, or a hard finger would be dug into my flesh, or sometimes it could be that other thing between their thighs, becoming erect and pushing itself into some part of my body, or between my buttocks as I stood crucified betweem them, my hand or both hands holding on to the bar which hung from the ceiling of the tramcar, or the bus, or the train".

[648] *Ibid.*, p. 206: "Sometimes I would turn round suddenly and slap one of them in the face. From where I got the courage to do this, I do not know. I was a young girl of thirteen or fourteen, almost a child but the anger of a child is the most powerful, the most true of all angers. It accumulates in the body, multiplies over time, but it is like God, in that it gives birth only to itself. I do not know how the child in me remained alive. Somehow it has escaped death. Maybe it taught itself to face death from the moment it was born and right from the start learnt not to fear it".

[649] *Ibid.*, pp. 42 - 43: "[...] the family of Al-Saadawi were poor peasants [...]. When Aunt Ni'mat was not pleased with me she said I was the daughter of peasants".

Saadawi è analfabeta, abile solo nel picchiare la moglie e rimpinzarsi[650] e per tali caratteristiche riecheggia il marito di Rokaya, la zia paterna[651].

La Saadawi dichiara apertamente di trasportare nella *fiction* persone del proprio ambiente [652] e pertanto mi sembra lecito ipotizzare che molti dei personaggi di *Woman at Point Zero* siano direttamente prelevati dalla sua famiglia. Ne abbiamo un esempio con lo zio di Firdaus, a mio avviso, trasposizione letteraria di Sheikh Muhammad, fratellastro del padre della Saadawi, presso il quale la scrittrice visse dal 1944 al 1945, mentre frequentava la Saneya Girls' Secondary School.

Sia nella realtà sia nella *fiction* entrambi gli zii sono Sheikh [653] ovvero Oustaz [654] in Giurisprudenza Religiosa e lo sono diventati grazie ai sacrifici economici delle rispettive zie. A proposito di Sheikh Muhammad, la Saadawi chiama in causa la sua prima moglie che ricorda come Sittil Hajja si fosse privata del proprio sostentamento economico per poter permettere al nipote di frequentare al-Azhar [655]. A sua volta Firdaus sottolinea il rammarico della prozia per aver venduto l'unico suo oggetto prezioso, un girocollo d'oro, per finanziare gli studi

---

[650] Nawal El-Saadawi, *Woman ...*, *cit*., p. 12 e p. 18: "My father, a poor peasant farmer, who could neither read, nor write, knew very few things in life. How to grow crops, [...] how to beat his wife and make her bite the dust each night". "When one of his female children died, my father would eat his supper, my mother would wash his legs, and then he would go to sleep, just as he did every night. When the child that died was a boy, he would beat my mother, then have his supper and lie down to sleep".

[651] Nawal El-Saadawi, *A Daughter ...*, *cit*., p. 45: "Aunt Rokaya [...] mumbled: "I spent fourteen years of my life with that useless man Muhammadein. Year after year gave me hell, beat me every night before he swallowed his supper".

[652] *Ibid*., p. 202: "But the sadness in this house [la casa di zia Fahima al Cairo, sorella della madre] later became a source of inspiration, awakened within me a sensitivity to art, made me write. The servant girl Shalabeya is perhaps the heroine of my novel, *The Circling Song*. My uncle Yehia [marito della zia Fahima] could be the old man in my short story "She is not Virgin". My aunt Rokaya might be the woman Zakeya in my novel *God Dies by the Nile*. Maybe Tante Fahima is the school superintendent or the headmistress, and Tante Ni'mat one of those frustrated women who are often to be found in some of my works".

[653] *Sheikh*: titolo attribuito ai dignitari religiosi membri delle confraternite, ai professori delle scuole religiose superiori, ai capofamiglia. Il titolo è inoltre usato in ambito politico per designare i sovrani degli stati arabi minori sul Golfo Persico.

[654] *Oustaz* o *Ostaz* è il corrispondente egiziano della parola araba *ustād* "professore", termine impiegato in segno di rispetto.

[655] Nawal El-Saadawi, *A Daughter ...*, *cit.*, p. 179: "Um Fawzeya, la prima moglie di Sheikh Muhammad confida alla Saadawi: "You know he's nothing but a loose womanizer just like his father. But what's to be done if Sittil Hajja decided to give him an education, to spend her money and send him to Al-Azhar. Now he dresses a kaftan and a turban, and so under the dome there's now a Sheikh Muhammad".

di un nipote che la ripaga solo dimostrandole ingratitudine[656]. I due Sheikh sono inoltre convinti sostenitori delle punizioni corporali da infliggere alle mogli in virtù dei precetti religiosi[657].

A mio avviso pertanto *Woman at Point Zero* funziona allo stesso modo di *Ombre sultane*. Firdaus è il doppio della Saadawi, esattamente come Hajila lo è per la Djebar, rappresenta quello che la scrittrice avrebbe potuto diventare se il padre fosse stato come il fratellastro. Nella sua autobiografia la scrittrice infatti contrappone le virtù del padre alla dissolutezza dello zio e afferma che se il padre fosse stato come il fratellastro lei non avrebbe mai potuto realizzare i suoi sogni. Non avrebbe studiato, come la cugina Faweza sarebbe stata costretta ad un matrimonio e ad una serie di maternità precoci ed indesiderate[658], sarebbe stata maltrattata fisicamente come le nonne, le zie, o la maggior parte delle donne egiziane e sarebbe pertanto stata spinta alla stessa ribellione di Firdaus.

Firdaus quindi rappresenta l'incubo esorcizzato, il personaggio su cui proiettare le proprie paure e a cui far rivivere i momenti più dolorosi della propria esistenza per analizzarli e superarli attraverso una scrittura terapeutica.

La Saadawi introduce inoltre il racconto di *Woman at Point Zero* come se fosse un suo sogno, la proiezione quindi del suo subconscio e dei suoi timori e nelle autobiografie successive si presenta con le stesse modalità e lo stesso lessico impiegati per Firdaus. Sia la scrittrice, sia la sua eroina, sembrano infatti

---

[656] Nawal El-Saadawi, *Woman ...*, *cit.*, p. 23: "His aunt would sit next to me on the bed weeping silently, and mentioning how she regretted having sold her golden necklace in order to pay for his studies in El-Azhar".

[657] *Ibid.*, p. 44: "[...] my uncle told me that all husbands beat their wives, and my uncle's wife added that her husband often beat her. I said my uncle was a respected Sheikh, well versed in the teachings of religion, and he, therefore, could not be in the habit of beating his wife. She replied that it was precisely men well versed in their religion who beat their wives. The precepts of religion permitted such punishment. A virtuous woman was not supposed to complain about her husband. Her duty was perfect obedience". Analogamente in *A Daughter of Isis* (pp. 8 - 9) leggiamo: "[...] He believed that God permitted men to punish their wives by staying away from the marital bed, or scolding and beating them at will. [...] He did not darn his socks like the prophet did, but he followed the prophet's ways in other things, like marrying several wives and punishing them if they did not please him".

[658] Nawal El-Saadawi, *A Daughter ...*, *cit.*, pp. 254 e 256: "My uncle Sheikh Muhammad had a daughter called Fawzeya living in Kafr Tahla. She could have gone to the university, but he married her to a teacher from a nearby village called Biltan". "[...] Fawzey, the daughter of Sheikh Muhammad, like Zaynab the daughter of my paternal aunt Baheya, dreamt of becoming an important Oustaza. Instead she became the wife of a teacher in Biltan, and gave birth to a number of boys and girls".

provenire da un pianeta sconosciuto[659] e la voce di Firdaus, simile a quelle dei sogni, sembra emergere dalle profondità della terra e dall'immensità dei cieli[660].

Nella prefazione e al momento del primo ed unico incontro con l'autrice la fisicità di Firdaus è ridotta a puro sguardo e voce: occhi capaci di uccidere, una voce calma, decisa, profonda, fredda e tagliente come la lama di un coltello[661]. In *Walking through Fire* la Saadawi ricorre a queste stesse modalità descrittive per se stessa e per Fatheya[662], alla quale collega i propri ricordi, richiamando alla memoria, la richiesta di divorzio al marito e la rabbia che la porta a minacciare il consorte con un bisturi, decisa ad ucciderlo[663]. Fatheya, la Saadawi e Firdaus, nel momento della ribellione, sperimentano la stessa calma: "Not the slightest movement of a lid. Not the smallest twich of a muscle in the face" (Firdaus), "She was soft-spoken and docile. [...] she was always calm" (Fatheya), "I stepped towards him slowly. I felt calm, could see everything clearly" (Saadawi), tutte e

---

[659] *Ibid.,* pp. 6 - 7: "I dreamt of another world on earth and in the heavens. It was as though I had come into the world from an unknown planet, [...]".

[660] Nawal El-Saadawi, *Woman ...*, *cit*., p. 7: "Her voice was like the voices one hears in a dream. It was close to me, yet seemed to come from afar, spoke from a distance and seemed to arise from nearby. For we do not know from where these voices arise: from above or below, to our left or our right. We might even think they come from the depths of the earth, drop from rooftops, or fall from the heavens. Or they might even flow from all directions, like air moving in space reaches the ears".

[661] *Ibid*., p. iii e p. 6: "[...] her head which she always held so high, the calm movements of her hands, or the stern look of her brown eyes". "[...]. It was as though I died the moment her eyes looked into mine. They were eyes that killed, like a knife, probing, cutting deep down inside, their look steady, unwavering. Not the slightest movement of a lid. Not the smallest twich of a muscle in the face. I was brought back suddenly by a voice. The voice was hers, steady, cutting deep down inside, cold as a knife. Not the slightest wavering in its tone. Not the smallest shiver of a note".

[662] Nawal El-Saadawi, *Walking ...*, *cit.*, p. 192: "[...] and when I saw her I could not imagine that she was capable of killing anyone. She was soft-spoken and docile. [...] she was always calm. But one day I saw her angry and realizad that she could kill. She had eyes that were blue and limpid. Now they were dark and muddy and her face had turned white and steely. I remembered that day I had held a scalpel to my husband, and realized that in a moment of justified anger a woman or a man can kill. Fatheya the Killer had cut her husband to pieces when she caught him raping her eight-year-old daughter".

[663] *Ibid.*, pp. 191 - 192: "A woman cannot ask for a divorce. [...]" He [il secondo marito] shouted. [...] Anger rose within me in hot floods. I took a step towards him. I felt like strangling him with my bare hands. Suddenly I remembered that I was a doctor, that I had a small surgical kit in my bag lying on the desk [...]. I walked towards the desk, opened the bag, took out the kit and extracted a scalpel. As I lifted my head and half turned to walk back I glimpsed myself in the mirror. My face was white as a sheet, my eyes black and staring. The knife shone in the morning light as I stood there barefoot on the white tiled floor wearing an old crumpled nightgown. I stepped towards him slowly. I felt calm, could see everything clearly: the wall behind him, a chair in the corner with red cushion, his white face. As I moved closer I saw him retreat step by step until his back was to the wall. My eyes stared into his. I read terror in them, in the sudden pallor of his lips, and the twitching of a muscle in the neck. [...] My divorce papers were sent to the new home where I had settled with my daughter. [...] My scalpel had set me free from the shackles of the "law of obedience" which rules over women in marriage".

tre hanno occhi scuri determinati ad uccidere: "eyes that killed" (Firdaus), "But one day I saw her angry and realized that she could kill. She had eyes that were blue and limpid. Now they were dark and muddy" (Fatheya), "my eyes black and staring [...] My eyes stared into his", (Saadawi) e tutte e tre condividono la stessa certezza: in un momento di rabbia motivata si può uccidere e come può il lettore non giustificare la rabbia di Firdaus, Fatheya o della Saadawi stessa?

2.5.4. L'identità e l'amore

In *Memoirs* la scrittrice ci presenta una giovana donna medico alla ricerca di una sua stabilità sentimentale, di un marito capace di apprezzarla e valorizzarla nella sua totalità di essere umano. La protagonista è convinta di poter coniugare in modo armonioso ambizioni professionali, vita coniugale e maternità. Il romanzo è infatti scritto immediatamente dopo la laurea in medicina della scrittrice (1955) e scandisce le fasi delle prime due esperienze lavorative: nell'ospedale universitario Kasr Al-Aini[664] e dal settembre 1956 nell'unità sanitaria rurale di Kafr Tahla[665], dove la Saadawi si rifugia per sfuggire al marito che il 23 luglio dello stesso anno aveva tentato di strangolarla[666] e dal quale divorzierà nel 1957. A mio avviso la scrittrice trasferisce sulla protagonista di *Memoirs* il fallimento del suo matrimonio nel tentativo di rielaborarlo. Anche la narratrice del romanzo infatti si separa dal coniuge ma, come la scrittrice[667], non perde le proprie speranze e si convince che ciascun essere umano effettua delle scelte sbagliate, ma ciò che è intollerabile è perseverare nell'errore[668].

---

[664] *Ibid*., p. 155: "I had graduated from the School of Medicine and was working in the new Kasr Al-Aini Univeristy Hospital in the district of Manial". Si veda inoltre *Memoirs ...*, *cit*., da p. 25 a p. 39.
[665] *Ibid*., pp. 70 - 72: "It was a warm September day in the year 1956. I turned my back on Cairo, left it behind. [...] I took a taxi from Benha to Kafr Tahla, ten kilometres away". Si veda inoltre *Memoirs...*, *cit*., pp. 41 - 100.
[666] *Ibid*., pp. 156 - 157: "It was the night of July 23, 1956, just before dawn. [...] As I lay in bed his thick fingers encircled my neck, throttling me. I opened my mouth gasping for breath. I preferred to die rather than let the neighbours hear me screaming in our flat. [...] That night I did not scream. Since childhood I have never called out for help. Instead I thought of ways to resist, or to escape".
[667] *Ibid*., p. 156: "[Il marito] '[...] Love is nothing but a big illusion.' [La Saadawi] 'No, that's not true.' [Il marito] 'Then you still believe in love?' [La Saadawi] 'Yes, I do.'
[668] Nawal El-Saadawi, *Memoirs ...*, *cit*., p. 66: "Everybody does wrong. Life is made up of right and wrong. We only come to know what's right through our mistakes. It's not weak and stupid to do wrong, but to continue doing wrong".

In *Woman at Point Zero* molte delle certezze giovanili sembrano essere svanite. L'esperienza traumatica del matrimonio non sembra essere superata. Il ricordo delle sofferenze coniugali e della scampata morte riaffiora infatti costantemente negli incubi notturni. Le ombre del passato emergono da un'oceano scuro e inquietante e assumono la forma di un iceberg di cui è visibile solo la sommità[669]. La necessità di scavare, di portare alla superficie il sommerso del subconscio, a mio avviso, spinge pertanto la scrittrice a rivisitare e analizzare attraverso Firdaus la sua vicenda sentimentale con Ahmed Helmi per comprenderne, giustificarne l'insuccesso e porre fine agli incubi, continuando in quella ricerca d'amore già espressa dalla protagonista di *Memoirs*, portata avanti da Firdaus[670] e centrale in tutta la vita della Saadawi[671].

I paralleli fra la storia d'amore di Firdaus con Ibrahim e quelli della scrittrice con Ahmed Helmi sono evidenti. Ad esempio entrambi gli amori nascono e si sviluppano in un ambiente politicamente impegnato, pregno di sogni di trasformazione e dell'illusione di un futuro diverso. La scrittrice incontra per la prima volta il futuro marito nel 1951, durante uno dei comizi politici indetti dal comitato studentesco nell'auditorio della Facoltà di Medicina[672]. Analogamente Firdaus, coinvolta in riunioni e comitati rivoluzionari[673], conosce Ibrahim durante un'assemblea sindacale. Ne rimane affascinata, esattamente come la scrittrice era

---

[669] Nawal El-Saadawi, *Walking ...*, *cit.*, p. 157: "For more than four years, from the summer of 1956 until the summer of 1960, I lost my memory, forgot the feel of those thick corse fingers around my neck. They dropped away into dark space, as though nothing had happened that night. All that remained was the image disappeared in turn as though it too had fallen away into space, into a dark void of nothingness. But when I am asleep, and no longer conscious of the world or of myself, the shadows creep out again from the dark ocean like a mountain of ice showing its tip above water while its mass remains buried in the depths".

[670] Nawal El-Saadawi, *Woman ...*, *cit.*, pp. 25 - 26: "One night, Wafeya asked me: "Have you ever fallen in love, Firdaus?" "No, Wafeya. I have never been in love", I replied. She stared at me with surprise and said, "How strange!" "Why do you find it strange?" I asked. "There is something about your looks that suggest you are in love." "But what is it in a person's looks that can hint at love?" She shook her head and said, "I do not know. But I feel that you, in particular, are a person who cannot live without love." "Yet I am living without love." "Then you are either living a lie, or not living at all".

[671] Nawal El-Saadawi, *Walking ...*, *cit.*, p. 117: " In my deepest being there is this yearning for something that has no name. [...] At night I dreamt of love. During the day I searched for it, for him, for her, for them in the singular and in the plural, in the masculine and the feminine".

[672] *Ibid.*, p. 28: "The first time I saw him [Ahmed Helmi] was in the small underground auditorium near the anatomy hall. I was the only girl student to be invited to meetings held by the student leaders, probably because I used to participate in the anti-colonialist demonstrations, and write in the magazines published by the students in our school".

[673] Nawal El-Saadawi, *Woman ...*, *cit.*, pp. 80 - 81: "A revolutionary committee was set up in the company, with Ibrahimm as its chairman. I joined the committee and started to work for it day and night, including holidays. It was voluntary work".

rimasta colpita dalle capacità oratorie, dal senso di giustizia e dagli alti ideali di Ahmed Helmi[674]. Le due storie d'amore seguono le stesse fasi, scandite da scambi di sguardi e momenti di silenzio. Il primo incontro è infatti solo una muta conversazione sostenuta da occhi che si cercano, scrutano, valutano, ammiccano, si comprendono. Allo sguardo di Ahmed la scrittrice attribuisce la capacità di trascinarla nelle profondità dell'oceano, in un mondo sconosciuto[675]. Firdaus insiste a sua volta sulla descrizione dei neri occhi di Ibrahim capaci di penetrare la notte e scavare nel profondo dell'animo[676].

Il secondo incontro è nuovamente sguardo, poi voce dell'uomo e silenzio della donna. Il 14 novembre 1951, la Saadawi partecipa alla "manifestazione silenziosa", che termina in modo sanguinoso. La scrittrice in fuga, per ripararsi dai colpi di fucile, sente qualcuno chiamarla per nome. Ahmed Helmi si precipita in suo soccorso, la aiuta ad uscire dalla folla dei dimostranti e la riaccompagna sana e salva a casa. I due camminano fianco a fianco in silenzio. Il nome Nawal risuona nella testa della scrittrice e diventa unico e inconfondibile perché pronunciato dal primo amore. Ahmed Helmi, nominando la futura moglie, ne riconosce infatti l'identità e a sua volta la scrittrice si percepisce in modo nuovo e diverso. L'amore diventa in tal modo fonte di definizione identitaria e si carica di attese ed illusioni[677]. Il ritorno verso casa si svolge "like a journey through a

---

[674] Nawal El-Saadawi, *Walking ...*, *cit.*, p. 33: "Where is Ahmed Helmi? I opened my eyes and saw heads turn around to look at him. [...] When he began to speak it was a quiet voice full of feeling, there was no hint of rhetoric, no special emphasis on words, no pounding of his fist on the pulpit. He went straight into the subject, into what was necessary important".

[675] *Ibid.*, p. 33: "He walked back to his seat in the same way without haste. Our eyes met across the long row of empty seats. He did not wear sunglasses, so I saw his eyes as they met mine for a short moment. But in that moment I saw light in them leading to more light, two open windows leading to his depths, to an ocean where I would drown, to a world unknown".

[676] Nawal El-Saadawi, *Woman ...*, *cit.*, pp. 77 - 78: "He sat down next to me. His name was Ibrahim. He was a short, stocky man with rather fuzzy black hair, and black eyes. I could see them in the night looking at me, and felt they were able to see me despite the dark. Every time I moved my head away they followed me, held on fast refusing to let go. Even when I hid my eyes behind my hands they seemed to pierce through them to what was there behind. [...] He remained seated by my side in silence. [...] There was not a sound to be heard and everything was motionless, suspended, without movement. [...] My face was turned towards his face, and my eyes looked into his eyes. I could see two rings of pure white surrounding two circles of intense black looking out at me. I continued to gaze into them. The white seemed to grow even whiter, and the black to become even blacker, as though light flowed through them from some unknown mysterious source, neither on earth, nor in the heavens, for the earth was enveloped in the dark cloak of night, and the heavens had neither sun nor moon to light them up".

[677] Nawal El-Saadawi, *A Daughter ...*, *cit.*, p. 289: "Once more he had pronounced the name Nawal, but now in my ears it had a different ring to it as thought there was no other name that was anything like it, as though there was nothing anywhere near it in this world of people. Was it really my name? And why did it echo like this in the universe, why did it have this new ring?"

dream" (la stessa frase sovente ripetuta in *Woman at Point Zero*) e si conclude con una rapida stretta di mano[678]. Nel racconto di Firdaus identifichiamo gli stessi elementi: il tema del nome, dello sguardo, della stretta di mano e lo stesso contesto politico: Firdaus rivede Ibrahim durante una riunione indetta dal comitato di fabbrica[679].

In un paese mussulmano l'amore porta inevitabilmente al matrimonio. Quello della Saadawi non regge alla quotidianità, fallisce miseramente e con esso naufragano tutti i progetti di una possibile felicità nel rapporto di coppia[680]. Anche la sessualità non solo non è gratificante, ma come per Firdaus, è dolorosa e vissuta in modo peccaminoso, come un "something unholy, impure [...]. Something that gave [...] pain, and a feeling of sin rather than pleasure[681]. La Saadawi conclude pertanto che l'amore è solo una trappola per ogni giovane donna che spera di trovare la felicità nel matrimonio e che invece si trova imprigionata in "four dark walls in a marital home ready to collapse at any moment"[682]. L'amore è quindi solo un'illusione, come del resto la fede in Dio e nella propria nazione. La quotidianità del rapporto di coppia incrina anche quegli alti ideali in cui la scrittrice e il marito avevano fortemente creduto. Ahmed Helmi ritorna dalla zona

---

[678] *Ibid*., p. 288. "'Nawal'. [...] He walked towards me with a quiet, confident step. He wore sunglasses on his eyes but a light seemed to radiate from them". 'Nawal?' Was that my name I heard being called? How had he been able to pick it out, to chose it from millions of names in the universe? 'Nawal, there's no way you can get home, except walking', he said. [...] I walked beside him silent, hearing nothing but the tread of our feet on the tarmac road. [...] Our walk home was like a journey through a dream. [...] He stretched out his hand and shook mine. His hand was a big, strong, self-confident hand. 'Alright, Nawal, peace be with you', he said".

[679] Nawal El-Saadawi, *Woman ...*, *cit*., p. 79: "At a big meeting for the workers I heard him speak about justice and the abolition of privileges enjoyed by managements as compared to the workers. We applauded him enthusiastically and stood at the door for a long time to shake his hand. When my turn came I held his hand in mine, and his eyes in my eyes for a long moment".

[680] Nawal El-Saadawi, *Walking ...*, *cit*., p. 151: "I was twenty when my heart beat for love again. Like my first love, to me his eyes were like sunshine. This time I fled from the house where I lived with my father and my mother, left everything behind: my books, my pens, my paper, my clothes and my childhood photographs. I walked straight down the road which led to him, looking neither right nor left. Love led to marriage, but when I opened my eyes I found the four dark walls of a kitchen in an old house situated in the district of Giza, an old house that looked as though it would collapse at any moment".

[681] *Ibid*., p. 154: "[...] when I grew up and went to medical school I began to distinguish between dreams and reality, between illusion and truth. I found myself really in love, in a real marriage consummated according the holy law of Allah and his Prophet and really pregnant. I had become a mother who was no longer virgin, no longer chaste. Something unholy, impure used to happen to me at night. Something that gave me pain, and a feeling of sin rather than pleasure".

[682] *Ibid*., p. 151: "Love is the trap into which young girls walk blindly, unaware of what awaits them, only to open their eyes one day, shocked with the reality they have to face, at the fact that love has metamorphosed into four dark walls in a marital home ready to collapse at any moment".

del Canale in cui aveva combattuto con la convinzione di aver sacrificato parte della propria vita inseguendo solo un sogno, una chimera[683].

Il matrimonio della Saadawi termina allo stesso modo di quello di Firdaus. Dopo il tentativo di strangolamento, la scrittrice sceglie la fuga e, come Firdaus, trova la strada. In *Woman at Point Zero* la protagonista dà quindi voce alla disillusione della scrittrice: per amore si sacrifica tutto ma non si riceve niente in cambio[684]. Nel romanzo il sentimento si converte nell'immagine di una figura umana che si dissolve in un muro di mattoni, sempre esistito ma che non si è mai voluto vedere[685]. L'amore della scrittrice svanisce "into a dark void of nothingness". Si trasforma nella tomba delle pareti domestiche in cui la cultura maschilista-patriarcale imprigiona la donna. Ma nonostante tutto il desiderio di essere amati continua a sopravvivere. La vita senza amore non ha senso. La speranza di essersi sbagliate, di avere un'alternativa rimane forte. Firdaus cerca disperatamente con lo sguardo la persona amata, non dandosi pace, aspettando un

---

[683] *Ibid*., pp. 154 - 156: "My first husband was a complete man in every way, a courageous freedom fighter who risked his life for his country. But after he came back from the battlefield his feelings towards his country changed. "We were betrayed, Nawal," he kept saying."[...] Everything is an illusion. Now I know the truth. When I believed in God, in country, and in love, I was living three illusions, Nawal!" I trembled whenever I heard him whisper in the night, "All three are nothing more than an illusion, Nawal." [...] "Which three?" I asked. "God, country, and love".

[684] Nawal El-Saadawi, *Woman ...*, *cit*., p. 85: "When the street becomes your life, you no longer expect anything, hope for nothing. But I expected something from love. With love I began to imagine that I had become a human being. When I was a prostitute I never gave anything for nothing, but always took something in return. But in love I gave my body and my soul, my mind and all the effort I could muster, freely. I never asked for anything, gave everything I had, abandoned myself totally, dropped all my weapons, lowered all my defences, and bared my flesh. [...] But in love I gave all: my capabilities, my efforts, my feelings, my deepest emotions. Like a saint, I gave everything I had without ever counting the cost. I wanted nothing, nothing at all, except perhaps one thing. To be saved through love from it all. To find myself again, to recover the self I had lost. To become a human being who was not looked upon with scorn, or despised, but respected, and cherished and made to feel whole".

[685] *Ibid*., p. 84: "My eyes wandered to the little garden in the back yard. I walked towards it and sat down. I kept looking around me all the time. Whenever I heard a sound coming from a distance, or sensed some movement or other, I strained my ears and my eyes. I saw a shape about the size of a human body moving near the entrance of the courtyard. I jumped to my feet. My heart beat widly, the blood started pounding through my chest, up to my head. It seemed to me that the shape was moving towards me. I felt myself walking to meet it. My body was bathed in sweat. My head and the palms of my felt wet. A twinge of fear went through me as I moved across the dark courtyard. I called out in a voice so faint that it fell short of my ears: "Ibrahim." But the silence remained as deep as before. I became even more frightened, for I could still see what looked like a human shape in the night. I calle dout again, this time in a loud voice that I could now hear: "Who's there?" It was as if the loud voice dispelled the dream like someone talking in his sleep is awakened by the sound of his own voice. The darkness lifted to reveal a brick wall which had been built in front of the entrance of the courtyard. It was a low wall, the height of an average man, built of bare bricks without any plaster. Although I had seen it before it seemed to have sprung up in front of my eyes at that very moment".

qualcosa che metta fine alle sue pene[686]. La Saadawi si sposerà tre volte fino a trovare il proprio equilibrio anche nella coppia[687].

[686] *Ibid*., pp. 84 - 85: "Before I went out through the gate, I looked around me once more. My eyes swept the windows, the doors, and the walls, searching for something to open suddenly and reveal his eyes for a moment, or his hand waving the usual farewell. My eyes kept moving restlessly. At every moment I would lose all hope, only to regain it a moment later. My eyes would resume their frenzied search, and my breast would heave up and down more deeply. Before stepping out into the street I paused for a last moment, standing motionless in the dark. Even as I walked down the street I continued to turn round as though expecting something to happen, but the windows and doors remained as tightly shut as before".

[687] Nawal El-Saadawi, *The Nawal ...*, *cit*., p 6: "My third husband and I have succeeded in forming a family that abides neither by the prevailing laws of marriage nor by the inherited traditions. He and I instituted our own law based on equality among us. We also succeeded in creating a new understanding of motherhood and fatherhood in relation to our daughter and our son".

Conclusioni

> Quando nacqui, in un paesino egiziano nel 1931, i miei occhi si aprirono su un mondo strano. Mi apparve il volto di mia madre, di mia nonna (madre di mia madre), l'altra nonna (madre di mio padre) e alcuni altri volti di zie (materne e paterne). Ma erano soltanto volti. Le voci che sentivo erano voci di uomini. Gli uomini parlano sempre a voce alta; le donne, per lo più silenziose, ascoltano gli uomini e nei loro occhi si scorge un opaco luccichio, che assomiglia al dolore o alla profonda tristezza che perdura negli anni. Non conoscevo ancora la parola e non conoscevo la parola maschio o femmina. Ma fu dagli occhi di mia madre e di mia nonna che appresi che ero come loro, che appartenevo ad un sesso marginale, sesso che non ha il valore dell'altro sesso, quello che chiamano "i Maschi"...[688]

> "Nécessité d'être écrivain, écrivaine? Parce que je ne peux faire autrement: malgré le "vain" ou, surtout, grâce au "vaine"[689].

In questa tesi ho dimostrato l'importanza del tempo della storia (colonizzazione/decolonizzazione), dei luoghi (contesto culturale e sociale nord-africano) e delle origini (genealogia), sulla formazione ideologica, professionale e sulla definizione dell'identità di Assia Djebar, Fatima Mernissi, Leila Ahmed e Nawal El-Saadawi.

Ho evidenziato come il loro percorso verso la scrittura sia stato lungo, complesso e problematico. Del resto, come osserva Abdessamad Dialmy, per secoli, nel mondo arabo-mussulmano, la letteratura e l'arte in generale sono state discipline di tipo andro-centrico, precluse alla donna, il cui unico compito, nell'ambito della narrazione, era ed è quello di raccontare storie meravigliose e cantare litanie e ninne nanne, per trasmettere oralmente la cultura popolare e i valori della tradizione patriarcale. E, se nei secoli, la donna è spesso entrata nel mondo letterario nella veste di "femme sujet" di scrittura, solo recentemente, ha conquistato il ruolo di "femme écrivaine"[690], seppur non sempre a pieno titolo[691].

---

[688] Nawal El-Saadawi, *La donna e il sentimento di estraneità*, in "Società di pensieri", *Lo straniero, radici e sradicati, selvaggi metropolitani*, aprile 1992, n. 1.
[689] Assia Djebar, *Ces voix ...*, *cit.*, p. 63.
[690] Abdessamad Dialmy, *Feminisme, islamisme, soufisme*, Paris, Publisud, 1997, pp. 15, 19, 20.
[691] A tale proposito Assia Djebar osserva come, nella lingua francese, anche l'etimologia sembri sottolineare il ruolo marginale della donna scrittrice. Preferisce presentarsi come "écrivain" anziché "écrivaine". Nella morfologia di questo secondo vocabolo è infatti soprattutto evidente, a suo parere, la parte finale: il "vaine", con il suo carico di vanità, leggerezza, ostentazione, che trasmette l'idea che lo scritto di donna sia una scrittura vana. In *Ces voix qui m'assiègent* scrive: "Je me présente à vous comme écrivain; un point, c'est tout. Je n'ai pas besoin – je suppose – de dire "femme-écrivain". [...] Dans certain pays, on dit "écrivaine" et, en langue française, c'est

Nel contesto arabo mussulmano lo statuto di scrittrice è infatti ancor oggi connesso alla problematica tra donna e cultura, a sua volta, legata alla difficoltà del femminile di ottenere gli stessi diritti di cui godono gli uomini: "il capitale, il potere e il sapere"[692].

Nel corso della trattazione ho dimostrato come le scrittrici rappresentino un'eccezione all'interno del loro contesto storico-sociale. Essendo nate negli ultimi anni della colonizzazione in famiglie agiate e da genitori convinti della superiorità della cultura occidentale, hanno infatti goduto di una fortuna inattesa: il poter frequentare le scuole coloniali o aperte dai nazionalisti sui modelli europei, accedendo così a quel sapere per tradizione loro negato e ad una cultura altra che ha offerto loro una lingua per esprimersi, che esse hanno trasformato nella loro ricchezza, mettendola a frutto, plasmandola alle loro esigenze e riuscendo grazie ad essa a raggiungere posizioni di prestigio e di potere, impensabili per la donna araba-mussulmana.

Avvalendomi dei testi delle scrittrici ho ricostruito, nella prima parte della ricerca, il loro vissuto, le caratteristiche del contesto sociale multiculturale, multietnico e multireligioso[693] in cui esse sono nate e cresciute. Ho sottolineato come i loro genitori fossero aperti al diverso, con lo sguardo rivolto ad Occidente, in totale ammirazione della cultura e delle lingue europee e contemporaneamente ho dato la percezione dell'altro Islam, chiuso, conservatore, fortemente ancorato alle tradizioni, ancora legato all'oralità, sensibile al fascino della poesia e convinto del potere magico e sacro delle parole, al punto da riconoscere uno statuto privilegiato a coloro che esercitano l'arte dell'eloquenza.

étrange, *vaine* se perçoit davantage au féminin qu'au masculin. [...] Une *écrivaine*: écoutez ce mot, cela se perçoit aussitôt; je veux dire la finale: *vaine*, et donc vanité, légèreté, que sais-je ostentation... " Si veda Assia Djebar, *Ces voix*..., *cit*., p. 61.

[692] Abdessamad Dialmy, *Feminisme* ..., *cit*., pp. 22 - 23.

[693] Le scrittrici sono cresciute a stretto contatto con religioni diverse, in particolare l'ebraica e la cristiana (copta), che convivevano pacificamente e nel reciproco rispetto con la mussulmana. La Saadawi ad esempio frequenta la scuola elementare di Menouf, che nei suoi programmi didattici prevedeva l'insegnamento oltre che della religione araba, anche di quella cristiana e di quella ebraica e nei suoi testi afferma di aver letto oltre al Corano, sia il Nuovo Testamento, sia la Bibbia ebraica: "[...] my father found nothing wrong with reading from the Gospels. In fact he considered this a religious obligation. The Gospels were, for him, one of God's three books, and together with the Torah gave guidance to people, and lighted their path. That was what Allah had said in the Qur'an". Si veda Nawal El-Saadawi, *A daughter* ..., *cit*., p. 96.

Ho insistito sull'importanza dell'oralità femminile sottolineando come alla donna sia delegato il compito di conservare la storia collettiva, tramandare la memoria dell'antenato eroico a cui far risalire le proprie origini, trasmettere la lingua dialettale, elemento comune in cui identificarsi e a cui ricollegare la propria appartenenza alla comunità araba e garantire il passaggio dell'implicito della cultura: gesti, abitudini, divieti, tabù, poesie, credenze popolari, leggende, storie, il mondo dell'immaginario e del simbolico, su cui modellare i propri comportamenti.

Ho analizzato come l'oralità influenzi il processo formativo e i rapporti di *gender*, evidenziando come le scrittrici assimilino, dalla voce di madri, nonne, zie e più in generale delle donne che le circondano, quei modi di essere e quei tabù culturali contro i quali lotteranno grazie alla loro scrittura. L'educazione orale, veicolando infatti il senso del pudore e la nozione di vergogna, insegna alle scrittrici a zittirsi, ad abbassare lo sguardo, a vivere con disagio la propria femminilità, a comportarsi secondo le regole dei ruoli di *gender* stabilite dalla società islamica. Esse sviluppano pertanto un profondo senso di inferiorità e di timore nei confronti dell'altro sesso di cui temono il giudizio e le punizioni.

Dal mondo femminile ereditano però anche i sogni e la speranza di un futuro diverso, che si materializza per loro proprio grazie all'opportunità di frequentare le scuole coloniali. Acquisendo la lingua altra si allontanano però sempre più dal dialetto materno e dall'arabo classico. Sperimentano la diglossia e il multilinguismo. Acquisiscono la cultura dominante e, insieme ad essa, un intero codice comportamentale e una scala di valori diversi da quelli arabi. Inevitabilmente si disgiungono allora dall'universo femminile da cui sono state educate. L'accesso al sapere dell'Occidente garantisce infatti loro la libertà di movimento del corpo, che si trasformerà poi in libertà di pensiero, in consapevolezza di poter scegliere liberamente il proprio destino, e soprattutto in creatività, che troverà nella scrittura la propria naturale espressione.

Tutto ciò determina il formarsi di un *gap* incolmabile fra il loro divenire e il loro essere con una conseguente profonda crisi d'identità, perdita di riferimenti e di certezze, aggravata dalla situazione storica e dal contesto sociale postcoloniale, che esasperando i processi di nazionalizzazione e introducendo forzatamente il concetto di *Arabness*, al fine di rafforzare l'unità araba e contrastare la minaccia

israeliana, porta le scrttrici a non riconoscersi più nelle loro comunità di appartenenza e tanto meno a percepirsi come arabe o occidentali. La Ahmed ad esempio, nel vano tentativo di definirsi, si interroga sul momento in cui gli egiziani si sono trasformati in arabi. La ricerca di una risposta la conduce attraverso un'accurata quanto difficile indagine all'interno della storia e delle pratiche discorsive, che non colma però completamente il suo senso di frustrazione e non risolve la sua confusione[694].

La seconda parte della tesi ha esplorato le motivazioni che inducono le donne-arabe mussulmane a scrivere, al fine di dimostrare come le autrici, costantemente in bilico, fra tradizione (Islam) e modernità (Occidente), solo grazie alla scrittura, siano riuscite a ricostruire il loro passato, a ricongiungersi con l'oralità femminile ripercorrendo la loro genealogia, a riconciliarsi con il loro essere donne affermando una forte individualità femminile, in una società, l'araba-mussulmana, che nega e sacrifica l'individuo, anche maschio, in favore della collettività e considera la donna un "sesso marginale" ed infine ad accettare e fissare la loro identità che non può configurarsi che come ibrida.

Secondo Pellegrini "per una donna scrivere la vita di una donna può significare tante cose insieme: [...] significa incidere l'esperienza di un soggetto femminile nella letteratura per capire ed elaborare in modo radicale il rapporto della donna con la realtà sociale in un determinato periodo storico; significa imparare a vedersi come collettività e nello stesso tempo significa verificare quel residuo irriducibile di unicità che appartiene a ogni microstoria individuale"[695].

Nella presente ricerca ho invece dimostrato come la scrittura araba-femminile nasca innanzitutto per generare uno spazio di piacere e rappresenti uno strumento terapeutico, che permette alla donna di sopravvivere, conservando il

---

[694] Leila Ahmed, *A border...*, *cit*., p. 246: "Why was it that I was so stubborn, so convinced that I was Egyptian and not Arab, definitely not Arab? [...] When, in fact, did Egyptians become Arab—or have we always been Arab? The answer to this question, which I assumed I would find simply by looking up a book or two on the history of Egypt, actually took quite a lot of detective work, for it was not clearly or fully addressed in any of the books where I had expected to find it. It felt as if I had embarked in search of some esoteric secret. In the last few years there has begun to be a scholarship piercing together the history of the rise of Arab nationalism, but as regards Egypt, it is a history as yet only barely sketched in".

[695] Ernestina Pellegrini, *Donne allo specchio: l'autobiografia imperfetta*, in Aa. Vv. (a cura di), *Scrivere di sé*, in "Tuttestorie", (numero dedicato alla autobiografia femminile), aprile-giugno 1999, pp. 26 - 30.

proprio equilibrio psicologico, in una società opprimente e solo successivamente si trasformi, il più delle volte in modo inconsapevole, da mezzo di evasione, in strumento di indagine, in arma di resistenza[696] e di denuncia sociale. Da qui il proliferare di testi diversi con i quali le scrittrici esprimono la sofferenza di migliaia di donne che, in tutto il Nord Africa e non solo, cercano di far percepire la loro rabbia, la necessità del dialogo e della comprensione. Da qui inoltre la necessità di superare i tabù culturali per potersi raccontare liberamente, per poter narrare l'amore, la passione e la sessualità. Da qui inoltre la difficoltà ad elaborare una lingua letteraria che esprima l'ibridità, includa l'oralità e unisca i mondi diversi di cui le scrittrici sono portatrici.

Nonostante studi che le hanno indirizzate verso professioni non letterarie: medico-psichiatra la Saadawi, storico la Djebar, accademico la Ahmed, sociologo la Mernissi, le scrittrici sono tutte ritornate alla letteratura come unico spazio attraverso il quale potersi effettivamente realizzare.

Nel loro percorso verso la scrittura esse hanno sperimentato forme e generi diversi, dagli *script* teatrali della Saadawi, ai lungometraggi della Djebar, ai saggi della Ahmed e della Mernissi, hanno ricercato un proprio stile, hanno costruito strutture narrative insolite per l'Occidente, si sono celate nel "noi" delle loro collettività e/o in una scrittura velata, oppure si sono espresse in modo diretto, crudo, immediato. Nel loro cammino letterario si sono misurate soprattutto con il genere del romanzo, mostrando per esso una forte preferenza e facendolo diventare l'ambito privilegiato nel quale maturare il processo linguistico e di definizione dell'identità.

Per questa ragione la seconda parte della tesi si è concentrata sui romanzi di Assia Djebar (*Les Alouettes naïves*) e di Nawal El-Saadawi (*Memoirs of a Woman Doctor* e *Woman at Point Zero* ovvero *Firdaus*), mettendo in luce come in essi le scrittrici abbiano potuto esplorare se stesse e il mondo, pur rispettando il protocollo e il pudore islamici e siano state in grado di riannodare il legame con le narrazioni orali, la storia e la lingua. La ricerca ha poi approfondito l'analisi

---

[696] Nawal El-Saadawi, *Walking* ..., *ci*t., p. 164. [...] I wrote in my secret diary: "When a desire to kill seizes hold of me I pick up a pen and sit down in front of a sheet of paper. Were it not for my writing, I would have killed her [si riferisce alla zia Fahima] or killed myself with a chopper". (House of my late grandfather, District of Al-Zeitoun April 19, 1945).

dapprima del *Quatuor Algérien* dimostrando come il tema del ritorno che unisce ricostruzione storica, indagine genealogica e vita personale, contamini il genere del romanzo, rendendo difficile discernere la *fiction* dall'autobiografia e dia luogo ad un patto autobiografico storico-genealogico inesistente nella tradizione letteraria occidentale, ma coerente con quella araba. Successivamente la tesi ha esplorato le due opere autobiografiche della Saadawi, vere e proprie autobiografie, in cui è perfettamente riconoscibile il patto autobiografico con il lettore secondo quanto teorizzato da Philippe Lejeune. Sarebbe stato interessante includere anche l'analisi del romanzo *Rêves de femmes, une enfance au harem* di Fatima Mernissi e della scrittura autobiografica *A border passage* di Leila Ahmed, al fine di avere un più ampio terreno di confronto, ma ciò non è stato possibile in quanto la vastità dell'indagine avrebbe richiesto tempi più lunghi.

Attraverso i testi citati, la ricerca ha messo in evidenza come le scrittrici, soggette al tempo della storia, figlie dello stesso contesto culturale e sociale nord-africano e vincolate alle origini, abbiano entrambe definito le loro identità attraverso l'attenta ricostruzione della memoria (storica e genealogica) e la costruzione di una lingua letteraria.

La Storia entra infatti costantemente e prepotentemente nelle loro opere. Assia Djebar e Nawal El-Saadawi hanno infatti soppesato le "psychological consequences of colonialism" e del "silent, insidious process of internalized colonialism" [697] , destrutturato le premesse di verità e di autorevolezza del paradigma coloniale e si sono trasformate da oggetti a soggetti di studio, smontando e dimostrando la parzialità del punto di vista del colonizzatore maschio bianco, a cui hanno opposto, in un linguaggio contrappuntistico, quello delle donne arabe-mussulmane.

La Djebar, sfruttando infatti la sua formazione di storica, ha analizzato i documenti ufficiali sulla colonizzazione, li ha messi in discussione grazie alla polifonia di voci presenti nei suoi romanzi e li ha integrati con il patrimonio della cultura orale femminile. Dall'analisi della storia nazionale ha poi focalizzato la sua attenzione su quella della sua regione di origine e della sua famiglia, raccogliendo e trascrivendo le testimonianze delle donne combattenti durante le

[697] *Ibid.*, pp. 33 - 34.

guerre di liberazione nel Dahra e ripercorrendo le gesta di Abdelkader e dei suoi antenati materni. In tal modo si è collocata nella storia stessa e, attraverso di essa, si è definita nella sua genealogia. Ha così recuperato l'origine e si è ricongiunta alle donne della sua tribù. Ad esse ha regalato il francese strappato al nemico di altri tempi pazientemente ibridato dall'oralità femminile e che pertanto è diventato lingua per dar vita attraverso il "qalam" ai sogni e alle speranze dell'*harem* facendo udire i suoi "clameur[s], murmures, chuchotements, conciliabules [e] soliloque[s]"[698].

La Saadawi, a sua volta, si è trasformata in protagonista della storia, attraverso le sue autobiografie nelle quali ha ricostruito il passato egiziano. Come la Djebar ha infatti intrecciato passato collettivo e personale e anch'essa è giunta ad una riscrittura sia della storia del colonizzatore sia di quella nazionale facendo emergere in esse l'importanza della donna, cancellata dagli archivi e dai documenti ufficiali francesi e/o inglesi e/o arabi.

Entrambe le scrittrici, ex-margini dell'impero, hanno infatti rivendicato la loro autonomia e affermato il diritto a far sentire non solo la loro voce, ma soprattutto quella di tutte le donne arabe-mussulmane. La Saadawi però va oltre la sola riscrittura letteraria della storia. Nei suoi romanzi e nelle sue autobiografie focalizza infatti la sua attenzione sulle modalità con cui i centri di potere politici, militari, religiosi e scolastici, sia in Occidente, sia in Oriente, impiegano le pratiche discorsive, amplificate dalla potenza dei moderni mezzi di comunicazione, per imporre il pensiero capitalista, favorire i processi di globalizzazione, controllare le masse, in particolare le classi sociali popolari e le donne, assicurando così potere e benessere a pochi privilegiati. Critica inoltre aspramente la formazione accademica, in quanto eredità del periodo coloniale, basata sulla frammentazione e specializzazione del sapere, sintesi della filosofia patriarcale e di uso strumentale del timore di Dio, impartita all'unico scopo di privare l'individuo della creatività, vale a dire, a suo parere, di quel potere divino presente in ogni essere vivente. Rifiuta pertanto la formazione scolastica ricevuta, affermando che non solo non le è servita per la propria crescita culturale e professionale, ma che addirittura ha rappresentato un peso e ha contribuito a

[698] I termini sono tratti dai titoli dei paragrafi in corsivo di *L'Amour, la fantasia*.

renderla ottusa, incapace di cogliere i nessi e vedere la realtà nel suo insieme[699]. Non risparmia inoltre nemmeno i movimenti femministi occidentali, con i quali spesso è entrata in contrasto e che ha sovente accusato di essere incapaci di un punto di vista interno e di continuare a classificare una realtà mai compresa fino in fondo, attraverso gli stessi pregiudizi e stereotipi dell'uomo bianco, contribuendo, in tal modo, ad isolare ancor di più le donne mussulmane e ad abbandonarle alla solitudine della loro lotta di affermazione.

La tesi ha infine dimostrato come entrambe le scrittrici abbiano avvertito il bisogno di costruire una propria lingua letteraria e abbiano generato strutture narrative insolite per l'Occidente, in quanto contaminate da elementi appartenenti alla letteratura araba e dalla necessità di misurarsi con una scrittura autobiografia, quale unica possibilità di indagine, di analisi, di racconto del proprio "io", che prende vita e si afferma perché fissato per sempre su carta.

Assia Djebar, dai quattro romanzi giovanili e dalle esperienze cinematografiche di *La Nouba des femmes du Mont Chenoua* e *La Zerda et les chants de l'oubli*, approda alla scrittura velata del *Quatuor*, elaborando una struttura narrativa in cui ibrida Occidente e Oriente coniugando pittura, musica e letteratura, accostando generi letterari diversi (*fiction* e autobiografia storica-genealogica), inventando una nuova forma comunicativa: l'"image-son" che contamina la lingua francese introducendovi l'oralità femminile e le permette di esprimere in modo nuovo ed efficace l'essere donna, raccontare l'indicibile e trascrivere i sogni e le parole delle antenate recluse, rendendoli così visibili e udibili.

La scrittura è pertanto diventata per Assia Djebar punto di partenza e di arrivo, ambito in cui riscrivere, ripensare e costantemente riformulare la propria identità, percepita come stratificazione di esperienze passate, di fatti storici e personali, ma sempre aperta ad ulteriori indagini in nuovi progetti narrativi.

---

[699] www.nawalsaadawi.net/articlesnawal/nawalarticles.htm, *Women Creativity and Mental Health*, Egypt 2001: "The education system is based on a class patriarchal philosophy which deprives the human being of its divine power (the creative power) because God, the Creator, should not be challenged or questioned. Scientific education is no better than religious education. Both based on the fragmentation of knowledge, on dichotomies and on separation between things. Both destroy the natural creative power and mental health of people, especially women. I can say without exaggeration that I graduated from the medical college less knowledgeable than when I entered college. At least then I saw the human being as a whole. He or she was not divided into body and mind, and the body was not fragmented into spleen, liver, lungs and intestines".

L'autrice afferma infatti di essersi consacrata alla scrittura "parce que [elle] ne peu[t] faire autrement".

Nawal El-Saadawi, dopo aver tentato attraverso la *fiction* di far emergere e superare il trauma di sentirsi un "sesso marginale", aver colmato i vuoti letterari con nuovi modi di essere donna, aver sconfitto "[l]'opaco luccichio, che assomiglia al dolore o alla profonda tristezza che perdura negli anni" negli occhi femminili, si è espressa attraverso opere chiaramente autobiografiche in cui ha coniugato impegno letterario e politico, trasformando la scrittura in arma per combattere l'ingiustizia. Per essere più credibile all'interno del proprio contesto sociale-culturale ha operato precise scelte anche linguistica. Da anni afferma infatti di scrivere unicamente in arabo per motivi esclusivamente di natura politica.

Pertanto Nawal El-Saadawi, Leila Ahmed, Assia Djebar e Fatima Mernissi, essendo nate in un periodo storico e in un contesto socio-culturale che ha reso le loro identità talmente ibride da negarle, hanno trasformato la scrittura in "strumento di articolazione del sé, luogo in cui fissare le esperienze acquisite e osservare i processi che nella loro molteplicità si svolgono all'unisono" [700]. Attraverso la scrittura, infatti, anche se con modalità diverse, si sono raccontate e definite nella loro storia nazionale, nella loro genealogia e hanno fondato la propria individualità accettandone e valorizzandone l'ibridità e la pluralità ed elaborando nuovi modi di essere donne e di esprimersi, diversi sia da quelli occidentali, sia da quelli della loro tradizione, veicolando, attraverso l'esempio delle loro vite e le storie delle loro eroine, una nuova immagine di femminilità.

[700] Marcella Romeo, *Scrittura ...*, *cit*., p. 92.

Biografie

Nawal El-Saadawi

27 OTTOBRE 1931	Nawal El-Saadawi nasce a Kafr Tahla, un paesino sulle rive del Nilo, nella provincia di Al-Kalyoubeya. Secondogenita di una numerosa famiglia (sei femmine e tre maschi) e prima figlia femmina, trascorre l'infanzia e la giovinezza in campagna.
1937	Subisce il trauma della circoncisione.
1938	Si trasferisce con la famiglia a Menouf nella provincia di Al-Menoufeya. Il padre, ispettore scolastico, è allontanato da Alessandria per aver partecipato ad una manifestazione contro gli inglesi e il re. A Menouf frequenta l'unica scuola elementare femminile, una di quelle scuole inglesi sorte in tutto l'Egitto sin dall'inizio dell'occupazione britannica.
1941	Inizia la lotta per evitare una serie di matrimoni precoci ed indesiderati. Grazie alla complicità con la madre riesce a scoraggiare i diversi pretendenti e a proseguire gli studi.
1944 - 1945	Frequenta la Scuola Media Superiore Femminile Al-Saneya al Cairo.
1946 - 1948	Entra in convitto alla Scuola Superiore Femminile Helwan. Si interessa di politica e partecipa alle manifestazioni contro il governo britannico. Dopo aver conseguito, a pieni voti, il diploma di scuola superiore, avrebbe voluto frequentare la Facoltà di Lettere e diventare scrittrice, il padre la indirizza invece verso gli studi scientifici. Si iscrive allora alla facoltà di Medicina dell'Università Al-Mashraha.
1951	Incontra il futuro marito, Ahmed Helmi.
1954	Consegue la laurea in medicina. Lavora nel nuovo ospedale universitario Kasr Al-Aini.
1956	Sposa Ahmed Helmi e nasce Mona, la prima figlia. Si separa dal marito e ritorna a Kafr Tahla per lavorare presso l'unità

sanitaria rurale locale.

1957 Divorzia da Ahmed Helmi.

1958 Muore la madre e quattro mesi dopo perde anche il padre. Apre una propria clinica a Giza, ma ben presto abbandona la professione medica per dedicarsi completamente alla letteratura

1960 Si sposa per la seconda volta. Il matrimonio termina in modo violento poco tempo dopo.

1964 Sposa il terzo ed attuale marito, Sherif Hetata anche lui egiziano ma di madre inglese, anche lui come Nawal, psichiatra e scrittore, anche lui vittima, per la sua attività di intellettuale, di quindici anni di carcere sotto il regime di Sadat.

1972 Pubblica *Women and sex*, contro la circoncisione femminile. Per i temi trattati, viene più volte attaccata dalle autorità religiose, perde il proprio incarico di Direttore Generale presso il Ministero della Sanità ed è costretta a chiudere la redazione di *Health* una rivista di medicina preventiva.

1973 - 1976 Svolge attività di ricerca presso la facoltà di Medicina dell'università Ain Shams dove studia il collegamento fra donne e neurosi.

1979 - 1980 È consigliere presso le Nazioni Unite per l'ECA e per l'ECWA (Women's Programme in Africa and Middle East)

1981 È arrestata ed incarcerate senza processo per crimini contro lo stato. La prigionia dura un mese. Termina con l'assassinio di Sadat e con le elezioni di Mubarak che, eletto presidente, concede la grazia a tutti i detenuti politici.

1991 Il governo dissolve la *Arab Women's Solidarity Association*, un'organizzazione senza scopo di lucro fondata dalla scrittrice allo scopo di aiutare concretamente le donne arabe.

1992 Il suo nome è sulla lista della morte di un gruppo fondamentalista, il governo egiziano le assegna una scorta armata.

1993 Per ragioni di sicurezza sceglie l'esilio. Lascia la sua casa a Giza e si rifugia negli Stati Uniti dove rimane fino al 1996, insegnando "Dissidenza e creatività", presso la Duke University di Durham.

2004 Si candida alle elezioni presidenziali

2007 Si trasferisce negli Stati Uniti per sfuggire alle minacce degli integralisti islamici. L'università islamica del Cairo e i tribunali egiziani l'hanno infatti accusata di apostasia, d'ingiurie all'Islam ed hanno intentato un processo contro di lei, a seguito della ripubblicazione nel gennaio 2007 dell'opera teatrale *Dio si dimette dal vertice*, scritta molti anni fa, nella quale la scrittrice sostiene la tesi che Dio è spirito e che dunque il suo sesso non è certo. Molti suoi libri sono stati distrutti. A fianco e a sostegno di Nawal el Sadawi si sono schierate associazioni di donne, intellettuali, organizzazioni sindacali, giornalisti di ogni parte del mondo.

Pur essendo perfettamente plurilingue, Nawal El-Saadawi è tra quegli scrittori che per primi hanno fatto ritorno alla lingua madre per una scelta politica e culturale precisa. Da anni afferma di scrivere unicamente in arabo. I suoi libri sono tradotti in inglese dal marito, Sherif Hetata.

Assia Djebar

Giugno 1936 Fatma Zohra Imalayène (il vero nome di Assia Djebar) nasce a Cherchell, l'antica Cesarea, presso Algeri da Tahar Imalayène e da Bahia Sahraoui discendente dalla tribù dei Béni Ménacer del Dahra.

1942 - 1946 Frequenta la scuola elementare coloniale a Mouzaïaville.

1946 - 1953 Continua gli studi secondari al liceo classico francese a Blida (Algeria).

1953 - 1954 Frequenta il liceo ad Algeri, dove si iscrive a Lettres Supérieures.

1954 - 1955 Si iscrive al Liceo Fénélon di Parigi dove si diploma

1955 Supera l'esame di ammissione all'École Normale Supérieure (ENS) di Sèvres.

1956 Partecipa allo sciopero degli studenti algerini e pertanto si rifiuta di presentarsi agli esami. Lo stesso anno consegue laurea (BA) in Storia alla Sorbona.

Giugno 1957 Con lo pseudonimo di Assia Djebar pubblica in francese presso la casa editrice Julliard il suo primo romanzo, *La Soif*, che dopo l'indipendenza dell'Algeria le costerà, per i temi trattati, l'accusa di antipatriottismo. Il romanzo ottiene un notevole successo negli Stati Uniti, dove esce in edizione tascabile.

Marzo 1958 Lascia l'ENS. Pubblica *Les Impatients*. Si sposa a Parigi con l'algerino Ahmed Ould Rouïs e segue il marito, entrato nei movimenti clandestini di resistenza, prima in Svizzera, poi in Tunisia.

1959 A Tunisi la scrittrice continua i propri studi. Prepara, sotto la supervisione di Louis Massignon, un Dottorato in Storia su Aïcha el Manoubia, santa patrona di Tunisi alla fine del dodicesimo secolo. Collabora con il giornale "El Moudjahid", organo dell'FLN a Tunisi, diretto da Frantz Fanon, per il quale conduce

una serie di inchieste presso i rifugiati algerini sfuggiti ai bombardamenti di Sakiet Sidi Youssef e ricoverati dalla Croce Rossa nei campi alla frontiera tunisina.

1960 La scrittrice si trasferisce in Marocco dove accetta l'incarico di assistente di Charles André Julien, professore di Storia e si fa promotrice di molteplici attività culturali nell'ambito delle organizzazioni algerine. Scrive *Les Enfants du nouveau monde*, pubblicato solo nel 1962 a causa del litigio fra le case editrici Seuil e Julliard. Il romanzo riceve il Premio alla Cultura Francese.

1962 Ottiene la cattedra di Storia Moderna e Contemporanea dell'Africa del Nord all'Università di Algeri. Si specializza sul diciannovesimo secolo e sull'emiro Abdelkader. Insegna fino al 1965, anno dell'arabizzazione delle cattedre di Storia e Filosofia.

1965 Si trasferisce a Parigi.

1967 Pubblica *Les Alouettes naïves*.

1969 Raccoglie in un volume, *Poèmes pour l'Algérie heureuse*, le poesie scritte tra il 1958 e il 1963. Pubblica l'opera teatrale *Rouge l'aube*, che in un'adattazione scenica di Walid Carn (pseudonimo del marito) è tradotta in arabo e rappresentata in occasione del primo Festival culturale panafricano.

1970 - 1973 Collabora con la stampa, la radio e la televisione. Lavora come regista teatrale e critico letterario.

Gennaio 1974 Ritorna ad Algeri, dove riprende ad insegnare all'Università, non più Storia ma Letteratura francese e Semiologia del cinema (1974-1976).

Ottobre 1975 La scrittrice divorzia. Lo stesso anno presenta alla TV algerina un progetto per un lungometraggio avente per tema la tribù materna, i Béni Ménacer e la famiglia dei Berkani.

1976 - 1979 Inizia e completa le riprese di *La Nouba des femmes du Mont Chenoua*. La prima ad Algeri provoca reazioni violente a cui

seguono le proteste dei critici stranieri che reclamano una seconda proiezione. Il film ottiene il premio della Critica internazionale alla Biennale del cinema di Venezia e la scrittrice riceve l'invito a presentarlo al primo Festival delle donne, ma la Televisione Algerina nega il proprio consenso. Bisognerà aspettare il 1995 quando il film sarà diffuso a New York da "Women Make Movies".

1980 Sposa lo scrittore Malek Alloula e si trasferisce di nuovo a Parigi, dove pubblica *Femmes d'Alger dans leurs appartements*.

1981 Co-traduce dall'arabo al francese il romanzo di Nawal El-Saadawi, *Ferdaous, une voix en enfer* (Paris, des Femmes, 1981), per il quale scrive una prefazione.

1982 Completa il film *La Zerda et les chants de l'oubli* iniziato nel 1979 in collaborazione con il musicista Hamed Essyad e basato sui documenti degli Archivi di Parigi. Il film, finanziato dalla Televisione Algerina, ottiene nel febbraio 1983 il Premio per il miglior film storico al Festival di Berlino.

1984 Rifiuta un incarico all'Unesco e si consacra alla scrittura.

1985 Pubblica *L'Amour, la fantasia* per il quale riceve il Premio de l'Amitié Franco-Arabe.

1987 Pubblica *Ombre sultane*, insignito del Literaturpreis a Francoforte in quanto miglior romanzo femminile. Inizia una lunga serie di convegni letterari.

1991 Pubblica *Loin de Médine*. Diventa uno dei dieci membri della giuria dell'International Literary Neustadt Prize negli Stati Uniti.

1993 Pubblica *Chronique d'un été algérien: Ici et là bas*.

1994 Vince una borsa di studio per scrittori e trascorre tre mesi a Strasburgo, dove inizia *Les Nuits de Strasbourg*. Riceve il premio Maurice Maeterlinck a Bruxelles

1995 Pubblica *Vaste est la prison*. Riceve la laurea *honoris causa*

all'Università di Vienna. Rientra in Algeria in ottobre per la morte del padre. Al suo ritorno in Francia accetta la direzione del Center for French and Francophone Studies della Louisiana State University.

1996 Pubblica *Le Blanc de l'Algérie*. Riceve l'International Literary Neustadt Prize, *World Literature Today*, USA:

1997 Pubblica *Les Nuits de Strasbourg* e *Oran, langue morte* a cui è assegnato il Premio Marguerite Yourcenar (Boston, ottobre 1997). Riceve il Fonlon-Nichols Prize of African Literature Association (USA).

1998 È insignita del Premio Internazionale di Palmi (Italia).

1999 È eletta membro dell'Académie Royale de Belgique. Si addottora in Letteratura Francese presso l'Università Paul Valéry (Montpellier III). Pubblica *Ces Voix qui m'assiègent: en marge de ma francophonie* che riceve il Prix de la Revue Etudes Françaises (Montréal) L'Académie Française le conferisce la Médaille Vermeille de la Francophonie.

2000 Presenta *Figlie d'Ismaele nel Vento e nella Tempesta* prima al Monte al Teatro di Roma, poi a Palermo e successivamente a Trieste. Riceve il Friedenpreis des Deutschen Buchhandels a Froncoforte

2001 Lascia la Luisiane per New York dove ottiene la cattedra di Letteratura Francese alla New York University. È insignita del titolo di Commandeur des Arts et des Lettres (Francia).

2002 Riceve la laurea *honoris causa* all'Università di Concordia (Montréal) ed è nominata Silver Chair Professor alla New York University. Pubblica *La Femme sans sépulture*.

2003 Il seminario internazionale "Assia Djebar, nomade entre les murs...", organizzato alla Maison des Ecrivains da Mireille Calle Gruber, riunisce intorno alla scrittrice numerosi critici, traduttori e gli scrittori Andrée Chédid, François Bon, Pierre Michon, Albert

Memmi, Abdelkebir Khatibi, Jacqueline Risset. Pubblica *La Disparition de la langue française*.

2004 Riceve il Premio dell'Associazione per la Prosa di Pordenone

16 giugno 2005 È eletta membro dell'Académie Française.

2005 Riceve la laurea *honoris causa* all'Università d'Osnabrück e il Premio Pablo Neruda a Napoli (dicembre 2005).

2006 Riceve il Premio Grinzane Cavour a Torino (gennaio 2006).

Fatima Mernissi

1940 Fatima Mernissi nasce a Fez in Marocco da Hadi Mernissi, un ricco commerciante e da Douja, della tribù berbera dei cherkaouia. Trascorre la sua infanzia nell'*harem* del clan dei Mernissi, composto dalla famiglia dell'autrice, da quella dello zio e da altri parenti. Il nucleo familiare vero e proprio della scrittrice era costituito da cinque componenti: il padre, la madre, l'autrice stessa, una sorella e un fratello.

1945 Frequenta la scuola coranica assieme agli altri bambini dell'*harem* Mernissi.

Anni cinquanta La madre, dopo aver insistito per la convocazione del consiglio di famiglia, ottiene che la figlia sia iscritta in una delle prime scuole miste del paese aperte dai nazionalisti arabi su modello di quelle francesi. Fatima si iscrive perciò alla scuola di Moulay Brahim Kettani

1954 Prosegue i propri studi a Rabat. Si iscrive a Scienze Politiche, ma con scarsi risultati

1960 Incontra Nelly Forget che la coinvolge in un'indagine sociologica sulla condizione femminile. Fatima capisce che la sua vera vocazione sono le Scienze Sociali, decide perciò di cambiare indirizzo di studi. Poichè in Marocco non esistono Università con indirizzo in Sociologia, Fatima non potendo concorrere per le borse di studio e avendo esaurito le proprie finanze nei quattro anni dedicati alle Scienze Politiche, decide di impiegarsi presso il Ministero "de la Jeunesse et des Sports, service des voyages". In altri termini organizza viaggi all'estero per gli studenti.

Conosce il signor Temple, incaricato dall'ambasciata di Gran Bretagna per gli scambi universitari. Grazie a lui si reca come ragazza alla pari in Inghilterra, dove si iscrive ad un corso di Inglese

Tre mesi dopo si trasferisce a Parigi dove riesce a farsi assumere dal

	giornale “Jeune Afrique”, licenziata sei mesi dopo, si iscrive alla Facoltà di Sociologia.
Anni Settanta	Completa la sua formazione accademica alla Sorbona e successivamente alla Brandeis University negli USA, dove consegue il dottorato in Sociologia.
1979	Contrae un cancro al seno
1980	Dagli anni ’80 insegna all’Istituto Universitario di Ricerca Scientifica dell’Univeristà Mohammed V di Rabat, in Marocco.
1996	Inaugura la mostra itinerante “Vanishing Orient”, scherzosamente sottotitolata “Papa’s harem is shifting to Mama’s Civil Society”. Scopo dell’iniziativa è quello di riunire artisti di nazionalità diverse in un comune scambio di creatività.
1997	Dal 1997 sostiene ed anima l’associazione “Sinergie Civique” fondata insieme a Najia Zahra, per rivendicare e tutelare i diritti delle donne.
2000	Dal 2000 organizza gli incontri che vanno sotto il nome di “Caravane Civique”

Leila Ahmed

1940 Leila Ahmed nasce al Cairo, dove trascorre un'infanzia privilegiata in una ricca famiglia della *upper class*. Il padre è ingegnere civile, la madre discende da una nobile famiglia turca.

Riceve un'educazione di tipo europeo e le viene trasmessa una profonda ammirazione per la cultura occidentale. Frequenta dapprima la *English Mission School*, successivamente la *English School*.

Anni Sessanta Si trasferisce a Cambridge, dove si iscrive all'università. Mentre è in Inghilterra muore il padre, da tempo ammalato e psicologicamente depresso per aver interrotto quella che sembrava essere una brillante carriera professionale a seguito dell'opposizione alla costruzione della diga di Aswan

A Cambridge consegue il Baccelierato, il Master e il Dottorato con una tesi su Edward William Lane, noto orientalista britannico del XIX secolo.

1978 La casa editrice Longman pubblicata la tesi di Dottorato della Ahmed con il titolo *Edward William Lane*, *A study of His Life and Work and of British Ideas of the Middle East in the Nineteenth Century*.

A Cambridge incontra Alan, di nazionalità americana, con cui si sposa.

Pochi mesi dopo il matrimonio, muore la madre. La Ahmed vive in modo angoscioso la perdita della genitrice ed inizia a soffrire di depressione ed esaurimento nervoso. Il suo stato d'animo si ripercuote sulla sua vita coniugale che si conclude con il divorzio.

1981 Insegna all'Università del Massachusetts in Amherst.

1984 La sua indagine sul ruolo delle donne nell'Islam e la sua lotta contro gli stereotipi occidentali sul mondo arabo-mussulmano, si

concretizzano nella pubblicazione di diversi articoli fra cui: *Western Ethnocentrism and Perceptions of the Harem*, nel quale la Ahmed esprime la sua frustrazione nei confronti dei discorsi delle femministe occidentali.

1991 - 1992 Drige, presso l'Università del Massachussetts, il Programma di studi sulle donne nel Vicino Oriente (*Near Eastern Studies*).

1992 L'esperienza personale ed accademica della scrittrice culmina nella pubblicazione di *Women and Gender in Islam*, un saggio nel quale la scrittrice ricostruisce storicamente la nascita e la diffusione di costumi e comportamenti riferiti alle donne nell'Islam, evidenziando come molti di essi derivino da altre culture e non siano peculiari alla religione mussulmana. Affronta le critiche del femminismo occidentale alla condizione moderna della donna nell'Islam evidenziando come esse, da un lato alimentino posizioni xenofobe e dall'altro il radicalismo islamico. Sostiene che la via dell'emancipazione delle donne islamiche non deve limitarsi all'importazione dei modelli del femminismo occidentale, ma deve passare attraverso l'accettazione e la reinterpretazione critica della propria tradizione culturale e religiosa. Il testo è molto conosciuto e diffuso in ambito accademico. È adottato come manuale di studio all'interno di numerosi corsi universitari sia in America sia in Europa.

1992 -1995 Dirige, presso l'Università del Massachussetts, The Women's Studies Program.

1997 È eletta membro a vita del Clare Hall dell'Università di Cambridge.

1999 Pubblica *A Border Passage: From Cairo to America - A Woman's Journey*, nel quale, ripercorrendo le tappe della propria vita, perfeziona la propria ricerca identitaria e approfondisce l'investigazione dell'universo arabo femminile nell'Islam e nel rapporto con la cultura occidentale. Il libro è descritto dal The New York Times come "richly insightful account of the inner conflicts of a generation coming of age during and after the collapse of

European imperialism [...] a wonderfully evocative memoir.[701]

È titolare della prima cattedra di Women's Studies in Religion presso il Centro Studi sul Medio Oriente dell'Harvard Divinity School.

[701] *Ibid.*, copertina.

Bibliografia

Opere di carattere generale

Achour, Christiane, *Dictionnaire des oeuvres algériennes en langue française: essais, romans, nouvelles, contes, récits autobiographiques, théâtre, poésie, récits pour enfants*, Paris, L'Harmattan, 1990.

Achour, Christiane, Rezzoug, Simone (a cura di), *Ecrire, disent-elles*, in "Parcours Maghrébins", Alger, Octobre 1986, pp. 34-37.

Adonis, *Nella pietra e nel vento*, Messina, Mesogea, 1999.

Adonis, *Introduzione alla poetica araba*, Casale Monferrato, Marietti, 1992.

Ahnouch, Fatima, *Abdelkébir Khatibi, la langue, la mémoire et le corps: l'articulation de l'imaginaire Culturel*, Paris, L'Harmattan, 2004.

Al-Ghamdi, Saleh Mued, *Autobiography in classical Arabic literature: An ignored literary genre*, Tesi, Indiana University, 1989.

Al-Nowaihi, Magda, *Resisting Silence in Arab Women's Autobiographies*, in "Journal of Middle East Studies", 2001, n. 33, pp. 477-502.

Anghelescu, Nadia, *Linguaggio e cultura nella civiltà araba*, Torino, Silvia Zamorani editore, 1993.

Anthologie de la littérature algérienne (1950-1987), Paris, Le Livre de Poche, 1990.

Armstrong, Karen, *Islam: A Short History*, New York, Modern Library, 2000.

Arnaud, Jacqueline, Amacker Françoise, *Répertoire mondial des travaux universitaires sur la littérature maghrébine de langue française*, Paris, L'Harmattan, 1984.

Arnaud, Jacqueline, *Littérature maghrébine* in "Itinéraires et contact de cultures", n. 11, Paris, L'Harmattan, 1990.

Ashcroft, Bill, Griffiths, Gareth, Tiffin, Helen (a cura di), *Key Concepts in Post-Conial Studies*, London, New York, Routledge, 1998.

Ashcroft, Bill, Griffiths, Gareth, Tiffin, Helen (a cura di), *The Post-colonial Studies Reader*. London, New York, Routledge, 1995.

Ashcroft, Bill, Griffiths, Gareth, Tiffin, Helen (a cura di), *The Empire Writes Back - Theory and practice in post-colonial literatures*, London, New York, Routledge, 1989.

Aubaud Camille, *Lire les femmes de lettres*, Paris, Dunod, 1993.

Badran, Margot, *Feminists, Islam, and Nation. Gender and the Making of Modern Egypt*, Princeton, Princeton University Press, 1995.

Badran, Margot, Cooke Miriam, (a cura di), *Opening the gates. A Century of Arab Feminist Writing,* London, Virago Press, 1990.

Bakhtine, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Tel, Gallimard, 1978.

Bal, Mieke, *Narratologie. Essais sur la signification narrative dans quatre romans modernes*, Utrecht, HES Publishers, 1984.

Barthes, Roland, *Le bruissement de la langue*, Paris, Seuil, 1984. Traduzione italiana di Bruno Bellotto, *Il brusio della lingua,* Torino, Einaudi editore, 1988.

Bausani, Alessandro, *Introduzione, traduzione e commento a Il Corano*, Milano, Bur Classici, (1988), 2001.

Bausani, Alessandro, *L'Islam*, Milano, Garzanti, 1999.

Bedhioufi, Hafsi, *Corps et traditions islamiques. Divisons ontologiques et ritualités du corps*, Paris, Noir sur blanc editions, 2000.

Belsey, Catherine, *Critical Practice*, London e New York, Routledge, 2002[2].

Belsey, Catherine, *Culture and the Real*, London e New York, Routledge, 2005.

Ben Damire A., *La Figure Féminine Entre Tradition Et Modernité Dans Les Romans Algériens D'expression Française*, Thèse de Troisième Cycle, Paris III, 1977.

Bhabha, Homi, K., *The Location of Culture*, London, Routledge, 1994. Traduzione italiana di Antonio Perri, *I luoghi della cultura*, Roma, Meltemi, 2001.

Bonn, Charles, *Migraions des identités et des textes entre l'Algérie et la France, dans les littératures des deux rives*, Paris, L'Harmattan, 2004.

Bonn, Charles, Garnier, Xavier, Lecarme Jacques (a cura di), *Littérature francophone (1. Le roman)*, Paris, Hatier, 1997.

Bonn, Charles, Khadda, Naget, Mdarhi-Alaoui, Abdallah (a cura di), *Littérature maghrébine d'expression française*, Vanves, Edicef, 1996.

Bonn, Charles, *L'autobiographie maghrébine et immigrée entre emergence et maturité littéraire, ou l'énigme de la reconnaissance*, in Martine Mathieu (a cura di), *Littératures autobiographiques de la francophonie*, Paris, L'Harmattan, 1996, pp. 203-222.

Bonn, Charles, *Poétiques croisées*, in "Itinéraires et contacts de cultures", n. 14, Paris, L'Harmattan, 1991.

Bonn, Charles, *La Littérature algérienne de langue française et ses lectures*, Sherbrooke, Naaman, 1974.

Borgomano, Madeleine, *Voix et visages de femmes*. *Dans les livres écrits par des femmes en Afrique francophone*, Paris, Corlet, 1989.

Bouhdiba, Abdelwahab, *La sexualité en Islam*, Paris, P.U.F., 1986. Traduzione italiana di Simona Tersini, *La sessualità nell'Islam*, Torino, Bruno Mondadori, 2005.

Bounfour, Abdallah, *L'autobiographie maghrébine et sa lecture*, in Martine Mathieu (a cura di), *Littératures autobiographiques de la francophonie*, Paris, L'Harmattan, 1996, pp. 195 - 201.

Bounfour, Adallah, *Forme littéraire et représenation de soi: l'autobiographie francophone du Maghreb et l'autobiographie arabe du début du siècle*, in Bonn, Charles, Arnold Rothe (a cura di) *Littérature maghrébine et littérature mondiale*, Würzburg, Königshausen und Neumann, 1995, pp. 71-79.

Bounfour, Abdallah, *Autobiographie, genres et croisement de cultures. Le cas de la littérature francophone du Maghreb*, in Jacqueline Arnaud (a cura di), *Littératures Maghrébines*, Paris, L'Harmattan, 1990.

Bounfour, Abdallah, *Al-Youssi ou l'autobiographie impossible*, in "Recherches linguistiques et sémiotiques", Publications de la Faculté des Lettres et des Sciences Humaines de Rabat, Rabat, Université Mohamet, 1984, pp. 391-394.

Bruss, Elisabeth, *L'autobiographie considérée comme acte littéraire*, in "Poétique", 1974, n. 17, pp. 14-26.

Budig-Markin, Valérie, *Writing and Filming the Cries of Silence*, in "World Literature Today" 1996, n. 70:4, pp. 893-904.

Carrithers, Michael, Collins, Steven, Lukes Steven (a cura di), *The Category of the Person: Anthropology, Philosophy, History*, New York, Cambridge University Press, 1985.

Charpentier, Gilles, *Evolution et structures du roman maghrébin de langues française*, Québec, Università di Sherbrooke, 1977.

Chaulet-Achour, Christiane, *Autobiographies d'algériennes sur l'autre rive: se*

définir entre mémoire et rupture, in Martine Mathieu (a cura di), *Littératures autobiographiques de la francophonie*", Paris, L'Harmattan, 1996, pp. 291-308.

Chérif, Mohamed Hédi, *L'empreinte des appartenances communautaires sur les sociétés*, in Lacoste Camille, Yves Lacoste (a cura di), *Maghreb. Peuples et Civilisations*, Paris, La Découverte, 1995, pp. 97-105.

Chikhi, Beïda, *Littérature algérienne. Désir d'histoire et esthétique*, Paris, L'Harmattan, 1997.

Colonna, Vincent, *L'autofiction. Essai sur la fictionnalisation de soi en littérature*, Paris, E.H.E.S.S., 1989.

Cutrufelli, Maria Rosa, *La donna africana fra produzione e riproduzione*, in Aa. Vv. (a cura di), *Donne e Internazionalismo*, Forlì, Lega internazionale per i diritti e la liberazione dei popoli, 1980, pp. 134-155.

Daninos Guy, *Les Nouvelles tendances du roman algérien de langue française*, Sherbrooke, Naaman, 1979.

Darrieussecq, Marie, *L'autofiction, un genre pas sérieux*, in "Poétique", 1996, n. 37, pp. 369-380.

Déjeux, Jean, *Au Maghreb, langue française 'langue natale du je'*, in Martine Mathieu (a cura di), *Littératures autobiographiques de la francophonie*, Paris, L'Harmattan, 1996, pp. 181-193.

Déjeux, Jean, *La Littérature féminine de langue française au Maghreb*, Paris, Karthala, 1994.

Déjeux, Jean, *Maghreb. Littératures de langue française*, Paris, Arcantère, 1993.

Déjeux, Jean, *La littérature maghrébine d'expression française*, Paris, Presses Universitaires de France, 1992.

Déjeux, Jean, *L'Emergence du 'je' dans la littérature maghrébine de langue française*, in Jacqueline Arnaud (a cura di), *Autobiographies et récits de vie en Afrique*, Paris, L'Harmattan, 1991, pp. 23-29.

Déjeux, Jean, *Littérature maghrébine de langue française*, Sherbrooke, Naaman, 1980.

Delcambre, Anne-Marie, *L'Islam*, Paris, La Découverte, 1999[3].

Denny, Frederick Mathewson, *An Introduction to Islam*, Macmillam Publishing Company, New York, 1985.

Devoto, Giacomo, Oli, Gian Carlo, *Il Devoto-Oli - Vocabolario della lingua italiana*, Firenze, Le Monnier, 2006.

Dialmy, Abdessamad, *Feminisme, islamisme, soufisme*, Paris, Publisud, 1997, p. 15.

Di Nola, Alfonso Maria, *L'Islam - Storia e segreti di una civiltà,* Roma, Newton & Compton editori, 1989.

Donadey, Anne, *Recasting Postcolonialism. Women Writing Between Worlds*, Portsmouth, New Hampshire, Heinemann, 2001.

Duquaire, Henri**,** *Anthologie de la littérature marocaine arabe et berbère*, Paris, Plon, 1943.

Dwight Fletcher Reynolds, *Interpreting the self. Autobiography in the Arabic Literary Tradition*, Berkeley, Los Angeles, London, University of California Press, 2001.

Dwight Fletcher Reynolds, *Childhood in One Thousand Years of arabic Autobiography*, in "Edebiyât", 1997, n. 7, pp. 379-392.

Dwight Fletcher Reynolds, *Guest Editor's Intoduction: Arabic Autobiography*, in

"Edebiyât", 1997, n. 7, pp. 207-214.
Eakin, John Paul, *Touching the World. Reference in Autobiography*, Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1992.
Eco, Umberto, *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi,* Milano, Bompiani, 1979.
Eisenstadt, *Fondamentalismo e modernità*, Bari, Laterza, 1994.
El Bouih, Fatna, Zrikem, Abdellatif, El Ouadie, Aziz, Saoudi, Noureddine, (a cura di) *Sole nero - Gli anni di piombo in Marocco*. Traduzione italiana di Elisabetta Bartuli, Paola Gandolfi, Letizia Osti, Maria Elena Paniconi, Introduzione di Fatima Mernissi. Mesogea, 2004.
El Maouhal, Mokhtar, *Autour de l'autobiographie maghrébine*, in Jacqueline Arnaud (a cura di), *Nouvelles approches des textes littéraires maghrébins ou migrants*, Paris, L'Harmattan, 1999, pp. 107-117.
Elger, Ralf, *Piccolo Dizionario dell'islam*, Torino, Einaudi tascabili, 2002.
Elias, Jamal, *The Hadith Traditions of 'A'isha as Prototypes of Self-Narrative*, in "Edebiyât" 1997, n. 7, pp. 215-233.
Enderwitz, Susanne, *Public Role and Private Self*, in Ostle, Robin, Ed de Moor, Stefan Wild (a cura di), *Writing the self. Autobiographical Writing in Modern Arabic Literature*, London, Saqi Books, 1998, pp. 75-81.
Essad Bey, Mohammed, *Maometto,* Firenze, Bemporad, 1935.
Escobar, Roberto, *Il silenzio dei persecutori ovvero il coraggio di Shahrazad*, Bologna, Il Mulino, 2001.
Etienne, Bruno, *L'islamismo radicale*, Milano, Rizzoli, 1988.
Fabietti, Ugo, *Culture in bilico - Antropologia del Medio Oriente*, Milano, Bruno Mondadori, 2002.
Ferrari, Maria Domenica, *Il nuovo codice di famiglia marocchino Mudawwana*, in "Dimensione Speranza", 8/3/2004.
Foucault, Michel, *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard, 1966. Traduzione italiana di Emilio Panaitescu, *Le parole e le cose. Un'archeologia delle scienze umane*, Milano, Rizzoli, 1967, 1978, 1996.
Françoit Burgat, *Il fondamentalismo islamico*. *Algeria, Tunisia, Marocco, Libia*, Torino, SEI, 1995.
Gafaiti, Hafid*, Les Femmes dans le roman algérien*, Paris, L'Harmattan, 1996.
Geertz, Clifford, *From the Native's Point of View: On the Nature of Anthropological Understanding*, in Dolgin, Janet (a cura di), *Symbolic Anthropolgy: a Reader in the Study of Symbols and Meanings*, New York, Columbia University Press, 1977, pp. 480-492.
Geesey, Patricia, *Writing the decolonized self: Autobiographical narrative from the Maghreb*, The Ohio State University, 1991.
Genette, Gérard, *Fiction et diction*, Paris, Seuil, 1991. Traduzione italiana di Sergio Atzeni, *Finzione e dizione*, Parma, Pratiche, 1994.
Genette, Gérard, *Seuils*, Paris, Seuil, 1987. Traduzione italiana di Camilla Maria Cederna, *Soglie. I dintorni del testo*, Torino, Einaudi, 1989.
Genette, Gérard, *Palimpsestes*, Paris, Seuil, 1982. Traduzione italiana di Raffaella Novità, *Palinsesti. La letteratura al secondo grado*, Torino, Biblioteca Einaudi, 1997.
Genette, Gérard, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972. Traduzione italiana di Lina Zecchi, *Figure III. Discorso del racconto*, Torino, Piccola Biblioteca

Einaudi, 2006.
Goody, Jack, *The power of the written tradition*, Press Washington, D.C., Smithsonian Instution 2000.
Gruzinski, Serge, *La pensée métisse*, París, Fayard, 1999.
Gusdorf, Georges, *De l'autobiographie initiatique à l'autobiographie genre littéraire*, in "Revue d'Histoire Littéraire de la France", 1975, n. 6, p. 978.
Hall, Stuart, *Cultural Identity and Diaspora*, in Williams, Patrick, Laura Chrisman (a cura di), *Colonial Discourse and Post-Colonial Theory. A Reader*, New York, Harvester Wheatsheaf, 1994, pp. 392-404.
Havelock, Eric, *Preface to Plato*, Cambridge, MA: Belknap Press, 1963. Traduzione italiana di Marco Carpitella, *Cultura orale e civiltà della scrittura. Da Omero a Platone,* Roma, Editori Laterza, 2003.
Holes, Clive, *Modern Arabic*, London - New York, Longman Linguistics Library, 1995.
Hourani, Albert, *A History of the Arab Peoples*, Cambridge, Mass, Harvard University Press, 1990.
Isabella Camera D'Afflitto, *Letteratura Araba Contemporanea*, Urbino, Carocci, 2002.
Jaccomard, Hélène, *Lecteur et lecture dans l'autobiographie française contemporaine*, Genf, Droz, 1993.
Jay, Salim, *Dictionnaire des écrivains marocains*, Paris, Paris-Méditerranée, 2005.
Jean Castellani dialoga con Leïla Sebbar e Rosie Pinhas-Delpuech in "Dintorni", 2006, n. 1. pp. 71-83.
Jomier, Jacques, *How to Understand Islam*, Crossroad Publishing CO, New York, 1989.
Joubert, Jean Louis, *Littérature francophone – Anthologie*, Paris, Nathan, 1992.
Khaled Fouad Allan, *L'Islam contemporaneo,* in Giovanni Filoramo (a cura di), *Islam*, Roma, Editori Laterza, 2002.
Khuri, Fuad, *The Body in Islamic Culture*, London, Saqi Books, 2001.
Kilpatrick, Hilary, *Autobiography and Classical Arabic Literature*, in "Journal of Arabic Literature" 1991, n. 22:1, pp. 1-20.
Kristeva, Julia, *Etrangers à nous-mêmes*, Paris, Fayard, 1988.
Krupat, Arnold, *Native American Autobiography and the Synecdochic Self*, in Aa. Vv. (a cura di), *Ethnocriticism.Ethnography, History, Literature*, Berkeley, University of California Press, 1992, pp. 201-231.
Lanser, Susan Sniader, *Toward a Feminist Poetics of Narrative Voice*, in Aa. Vv. (a cura di), *Fictions of Authority. Women Writers and Narrative Voice*, Ithaca, London, Cornell University Press, 1992, pp. 3-24.
Lanser, Susan Sniader, *The Narrative Act. Point of View in Prose Fiction*, Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1981.
Lecarme, Jacques, Lecarme-Tabone, Eliane, *L'autobiographie*, Paris, Armand Colin, 1997.
Lecarme, Jacques, *Un nouvel horizon de l'autobiographie*, in Arnaud, Jacqueline (a cura di), *Nouveaux horizons littéraires*, in "Itinéraires et contacts de cultures", 1995, n. 18-19, Paris, L'Harmattan, pp. 43-50.
Lejeune, Philippe, *Je est un autre. L'autobiographie de la littérature aux médias*, Paris, Seuil, 1980.

Lejeune, Philippe, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Collection Poétique, Editions du Seuil, 1975. Traduzione italiana di Franca Santini, *Il patto autobiografico*, Bologna, Il Mulino, 1986.

Lejeune, Philippe, *L'autobiographie en France*, Paris, Librairie Armand Colin, 1971.

Lévy, Pierre, *Il virtuale*, Milano, Cortina, 1997.

Lionnet, Françoise, *Autobiographical Voices. Race, Gender, Self-Portraiture*, Ithaca and London, Cornell University Press, 1989.

Loomba, Ania, *Colonialism/Postcolonialism*, London, Routledge, 1998. Traduzione italiana di Francesca Neri, *Colonialismo/postcolonialismo*, Roma, Meltemi, 2000.

Mahfuz, Naghib, *Es-Sukkariyya*, Cairo, 1957. Traduzione italiana di Clelia Sarnelli Cerqua, *La via dello zucchero - La Trilogia del Cairo*, Napoli, Tullio Pironti Editore, 2002.

Mahfuz, Naghib, *Bain el-Qasrain*, Cairo, 1956. Traduzione italiana di Clelia Sarnelli Cerqua, *Tra i due palazzi - La Trilogia del Cairo*, Napoli, Tullio Pironti Editore, (1996), 2000.

Mahfuz, Naghib, *Qasr al-Shawq*, Cairo, 1957. Traduzione italiana di Bartolomeo Pirone, *Il palazzo del desiderio - La trilogia del Cairo*, Napoli, Tullio Pironti Editore, 1991.

Mahfuz, Naghib, *Al-liss wa-l-kilāb*, Cairo, 1962. Traduzione italiana di Valentina Colombo, *Il ladro e i cani*, Milano, Feltrinelli Editore, 1990.

Malise Ruthven, *Islām. A very short introduction*, Oxford, 1997. Traduzione italiana di Norman Gobetti, *Islām,* Torino, Einaudi tascabili, 1999.

Maometto (Muhammad), *Le parole del Profeta,* Roma, Newton & Compton editori, 1994.

Memmi, Albert, *Portrait du décolonisè arabo-musulman et de quelques autres*, Paris, Gallimard, 2004. Traduzione italiana di Matteo Schianchi, *Ritratto del decolonizzato - Immagini di una condizione*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2006.

Mosteghanemi, Ahlem, *Algérie: femmes et écritures*, Paris, L'Harmattan, 2000.

Muzzioli, Francesco, *Le teorie della critica letteraria*, Roma, Carrocci, 2003.

Okely, Judith, *Anthropology and autobiography: participatory experience and embodied knowledge*, in Okely, Judith, Helen Callaway (a cura di), *Anthropology and autobiography.* London, Routledge, 1992, pp. 1-28.

Ong, Walter Jackson, *Orality and Literacy. The Technologizing of the Word*, London and N.Y., Methuen 1982. Traduzione italiana di A. Calanchi, *Oralità e scrittura. Le tecnologie della parola*, Bologna, Il Mulino, 1986.

Orlando, Valerie Key, *Beyond Postcolonial Discourse: New Problematics of Feminine Identity in Contemporaray Francophone Literature*, Dissertation, Brown University, 1996.

Ostle, Robin, *Introduction*, in Ostle, Robin, Ed de Moor, Stefan Wild (a cura di), *Writing the self. Autobiographical Writing in Modern Arabic Literature*, London, Saqi Books, 1998, pp. 18 - 23.

Ouedghiri, Meryem, *Writing Women's Bodies on the Palimpsest of Islamic History*, in "Cultural Dynamics", 2002, 14:1, pp. 41-64.

Penot, Dominique, *Le Dictionnaire des Noms et Prénoms arabes*, Lyon, Alif éditions, 1996.

Pellegrini, Ernestina, *Donne allo specchio: l'autobiografia imperfetta*, in Aa. Vv. (a cura di), *Scrivere di sé*, in "Tuttestorie", (numero dedicato alla autobiografia femminile), aprile-giugno 1999, pp. 26-30.

Pigozzi, Laura, *Lo stile aggressivo*, in "Legenda", Milano, Tranchida Editori, 1990.

Pittano, Giuseppe, *Sinonimi e contrari - Dizionario fraseologico delle parole equivalenti, analoghe e contrarie*, Bologna, Zanichelli, 2006[3].

Platone, *Tutti gli scritti*, Milano, Rusconi, 1991.

Salis Sertoli, Renzo *Imperi e colonizzazioni*, Milano, I.S.P.I., 1942.

Raffaele Russo, *Atlante della Storia - Islam - Storie e dottrine*, Giunti su licenza di Demetra s.r.l., 2001.

Rezzoug, Simone, *Écritures féminines algériennes: histoire et société*, in "The Maghreb Review", London, 1984, n. 9, p. 44.

Romeo, Marcella, *Scrittura del sè e critica postcoloniale*, in Corona, Daniela (a cura di), *Autobiografie e contesti culturali: Ibridazioni, generi e alterità*, Palermo, Facoltà di Lettere e Filosofia, Studi e ricerche, 1999, n. 31, p. 92.

Ruthven, Malise, *Islām*, Torino, Einaudi Tascabili, 2005.

Said, Edward Wadie, *Covering Islam — How the media and the experts determine how we see the rest of the world*, London, Vintage, (1991), 1997.

Said, Edward Wadie, *Culture and Imperialism*, London, Vintage, 1993. Traduzione italiana di Stefano Chiarini e Anna Tagliavini, *Cultura e Imperialismo: letteratura e consenso nel progetto coloniale dell'Occidente*, Roma, Gamberetti, 1998.

Said, Edward Wadie, *Orientalism*, Londra, Penguin Books, (1978), 1995. Traduzione italiana di Stefano Galli, *Orientalismo*, Milano, Feltrinelli Editore, 1999.

Said, Edward Wadie, *Out of Place - A Memoir*, London, Granta Books, 1999. Traduzione italiana di Adriana Bottini, *Sempre nel posto sbagliato*, Milano, Feltrinelli Editore, 2000.

Sasson, Jean, *Mayada, Daughter of Iraq: One Woman's Survival Under Saddam Hussein*, New York, New American Library, September 30, 2004.

Scagliotti, Sandra, *Voci di donne nell'Africa francofona*, in Gandini, Rosa Maria, Scagliotti, Sandra (a cura di) , *La nuova Africa. La scrittura delle donne*, Torino, Edizione realizzata dal gruppo Donne e Sviluppo, 1991, pp. 15-26.

Scarcia Amoretti, Biancamaria, *Il mondo musulmano. Quindici secoli di storia*, Roma, Carocci, 1998.

Sebbar, Leïla, *Je ne parle pas la langue de mon père*, Paris, Julliard, 2003.

Sivan, Emmanuel, *Radical Islam: Medieval Theology and Modern Politics*, New Haven, CT, Yale University Press, 1985.

Spivak, Gayatri Chakravorty, *Death of a Discipline*, New York, Columbia University Press, 2003. Traduzione italiana di Lucia Gunella, *Morte di una disciplina*, Roma, Meltemi editore, 2003.

Spivak, Gayatri Chakravorty, *In Other Worlds. Essays in Cultural Politics*, London, Methuen, 1987.

Sprinker, Michael, *Fictions of the Self: The End of Autobiography*, in Olney, James (a cura di), *Autobiography: Essays Theoretical and Critical*, Princeton, Princeton University Press, 1980, pp. 321-342.

Stalloni, Yves, *Les genres littéraires*, Paris, Nathan, 2000.

Thomas, Rosalind, *Literacy and orality in ancient Greece*, Cambridge, England, Cambridge University Press, 1992.

Todorov, Tzvetan, *Les genres du discours*, Paris, Seuil, 1978.
Tomachevski, Boris, *Thématique*, in "Théorie de la littérature", Tzvetan Todorov, Paris, Seuil, 1965.
Van den Heuvel, Pierre, *Ecriture d'avant-garde et autobiographie chez quelques auteurs maghrebins: Discours plurilingue et discours extatique*, in Alfred Hornung, Ernstpeter Ruhe (a cura di), *Autobiographie et Avantgarde*, Tübingen, Narr, 1992, pp. 209-220.
Vercellin, Giorgio, *Istituzioni del mondo islamico*, Torino, Einaudi, 1966.
Vercellin, Giorgio, *Harem e lussuria nel pregiudizio occidentale verso gli Arabi*, in *"*Islam, storia e civiltà*"*, Roma, Unione Islamica in Occidente, Accademia di Cultura Islamica, luglio-settembre 1989, n. 8:3, pp. 177-193.
Vocabolario Arabo - Italiano, Roma, Istituto per l'Oriente, 1999.
Woolf, Virginia, *A Room of One's Own*, San diego, New York, Harvest Edition, 1929. Traduzione italiana di Maria Antonietta Saracino, *Una stanza tutta per sè*, Torino, Einaudi Tascabili - Serie bilingue, 1995.
Woolf, Virginia, *Women and writing*, London, The Women's Press Limited, 1979. Traduzione italiana di Adriana Bottini, *Le donne e la scrittura*, Milano, La Tartaruga, 1981.

Bibliografia su Nawal El-Saadawi

A Daughter of Isis: The Autobiography of Nawal El-Saadawi, in "Mediterranean Journal of Educational Studies", November 2001, n. 6:2.

Afzal Khan, Fawzia, *Here are the Muslim Feminist Voices, Mr. Rushdie!*, 2006.

Creatività: obiettivi e responsabilità delle scrittrici arabe, in "Donne e scrittura", Palermo, Ed. La Luna, 1990.

Jaber, Nabila, *A Daughter of Isis: An Autobiography of Nawal El-Saadawi,* in "Arab Studies Quarterly", January 2001.

Novelli, Noemi, *"Firdaus" di Nawal al Saadawi*, Dada.net, 2005.

Ponzoda, Silvia, *Palabra de mujer*, Spagna, 2004, (film).

Opere di Nawal El-Saadawi

Walking through fire - A life of Nawal El-Saadawi, tradotto dall'arabo da Sherif Hetata, London, Zed Books Ltd, 2002.

Towards a Philosophy that will Awaken the Conscience of the Human Race, Paper presented at the opening of the Sixth International conference of the Arab Women's Solidarity Association, Cairo, 3-5 January 2002.

Love in the Kingdom of Oil, tradotto dall'arabo da Basil Hatim e Malcolm Williams, London, Saqi Books, 2001.

Women Creativity and Mental Health, www.nawalsaadawi.net/articlesnawal/nawalarticles.htm, Egitto 2001.

A Daughter of Isis - The autobiography of Nawal El-Saadawi, tradotto dall'arabo da Sherif Hetata, London, Zed Books Ltd 1999. Traduzione italiana di Roberta Bricchetto, *Una figlia di Iside - L'autobiografia di Nawal El-Saadawi*, Roma, Nutrimenti, 2002.

North/South: The Nawal El-Saadawi Reader, London, Zed Press, 1997.

Memoirs from the Women's Prison (*Muḏakkirāt fī sijn al-nisāʾ*, 1984), tradotto dall'arabo da Marilyn Booth, University of California, 1994.

La donna e il sentimento di estraneità, in "Società e pensieri" *Lo straniero, radici e sradicati, selvaggi metropolitani*, aprile 1992, n. 1.

The Fall of the Imam (*Suqūṭ al-imām, dār al-mustaqbal al-ʿarabī*, 1987), tradotto dall'arabo da Sherif Hetata, Methuen, 1988.

Two Women in One (*Imraʾtāni fī-mraʾa*, 1983), tradotto dall'arabo da Osman Nusairi e Jana Gough, Al-Saqi, 1985, Seal, 1986.

Woman at Point Zero (*Imraʾa ʿind nuqṭat al-ṣifr*, Beirut, Dar al-Adab, 1979), Zed Press, 1983. Traduzione italiana dalla traduzione inglese di Silvia Federici, *Firdaus: storia di una donna egiziana*, Firenze, Giunti, 1986, Milano, Fabbri, 1996.

Death of an Ex-Minister (*Mawt maʿalī al-wazīr sabīqan*, 1980), tradotto dall'arabo da Shirley Eber, Methuen, 1987.

She Has No Place in Paradise (*Kānat hiya al-aḍʿaf*, 1979), tradotto dall'arabo da Shirley Eber, Methuen, 1989.

The Circling Song (1978) tradotto dall'arabo da Marilyn Booth, London e New York, Zed Books, 1989.

The Hidden Face of Eve: Women in the Arab World. (*Al-wajh al-ʿarī li-l-marʾa al-ʿarabiyya*, 1977), tradotto dall'arabo da Sherif Hetata, London, Zed Press, 1980, Beacon Press, 1982.

God Dies By the Nile (*Mawt al-rağul al-waḥīd ʿala al-ʿard*, 1974), tradotto dall'arabo da Sherif Hetata, Londra e New York, Zed Books, 1985.

Traduzione italiana dalla traduzione inglese di Irene Pologruto, *Dio muore sulle rive del Nilo*, Torino, Eurostudio, 1989.

Searching (*al-ġā'ib* 1968), tradotto dall'arabo da Shirley Eber, London, New York, Zed Books, 1991.

Memoirs of a Woman Doctor (*Muḏakkirāt ṭabība*, 1960, 1980), tradotto dall'arabo da Catherine Cobham, City Lights Books, 1989. Il primo capitolo del libro è anche pubblicato con il titolo *Growing Up Female in Egypt*, tradotto dall'arabo da Fedwa Malti-Douglas, in "Women and the Family in the Middle East", Elizabeth W. Fernea,. Austin, University of Texas, 1985.

Bibliografia su Assia Djebar

Saggi e articoli

Aadnani, Rachid, *Language as transgression: archeology and writing in Assia Djebar's Vaste est la prison*, in "Translation Perspectives", 2000, n. 11, pp. 137-146.

Aas-Rouxparis, Nicole, *La femme-oiseau de ma mosaïque: image et chant dans La femme sans sépulture d'Assia Djebar*, in "Nouvelles Etudes francophones", Lafayette, USA, 2004, n. 19:2, pp. 97-108.

Abdel-Jaouad, Hédi, *L'Amour, la fantasia: Autobiography as Fiction*, in "Revue Celfan", 1987 - 1988, 7:1-2, pp. 25-29.

Accad, Evelyne, *Assia Djebar's Contribution to Arab Women's Literature: Rebellion, Maturity, Vision*, in "World Literature Today", 1996, n. 70:4, pp. 801-812, in Genova, Pamela (a cura di), *Twayne Companion to contemporary world literature: from the editors of world literature today. (I-II)*, New York, Twayne, Thomson Gale, 2003, pp. 154-157.

Achour, Christine, *Assia Djebar, Les Nuits de Strasbourg*, in "Etudes littéraires africaines", 1997, n. 4, p. 81.

Ahnouch, Fatima, *Assia Djebar: The Song of Writing*, in "World Literature Today", 1996, n. 70:4, pp. 795-797.

Altes, Liesbeth Korthals, *Identité, mémoire, fantasme dans "L'Amour, la fantasia" de Assia Djebar*, in D'haen, Theo & Krus, Patricia (a cura di), *Colonizer and colonized*, Amsterdam, Rodopi, 2000, pp. 433-449.

Arend, Elisabeth, *Assia Djebar*, in "Lendemains", 2000, n. 97, pp. 140-144.

Armel, Aliette, *Assia Djebar. La mémoire des femmes*, in "Magazine Littéraire", 2002, n. 20:41, pp. 98-103.

Arnhold, Barbara, *Assia Djebar à la foire de Francfort* (12.10.1989) in "Cahier D'Études Maghrébines", 1990, n. 2, pp. 91-94.

Ascarza-Wegimont, Marie, *Djebar's 'Ombre sultane'*, "in "Explicator", 1996, n. 55:1, pp. 55-57.

Assia Djebar et Sembène Ousmane: littérature et cinéma en Afrique francophone, Ed. Sada Niang, Paris, L'Harmattan, 1996.

Barada-Samaoui, Samia, *Assia Djebar: comment travaillent les écrivains*, in "Jeune Afrique", 27 June 1984.

Barbé, Philippe, *Transnational and translinguistic relocation of the subject in Les nuits de Strasbourg by Assia Djebar*, in "Esprit Créateur", Baton rouge, Louisiana State University, 2001, n. 41:3, pp. 125-135.

Bedarida, Catherine, *L'Académie française ouvre ses portes à Assia Djebar. Plus connue à l'étranger qu'en France, l'auteur algérienne est le premier écrivain du Maghreb à siéger sous la Coupole*, in "Le Monde", 19 novembre 2005, p. 30.

Ben Ghacham, H., *L'Amour, la fantasia; une femme et l'écriture*, Mémoire de DEA, Paris XIII.

Bensmaïa, Réda, *La Nouba des femmes du Mont Chenoua: Introduction to the Cinematic Fragment*, in "World Literature Today - a Literary Quarterly of the University of Oklahoma", 1996, n. 70:4, pp. 877-884.

Bigelow, Gordon, *Revolution and modernity: Assia Djebar's Les Enfants du nouveau monde*, in "Research in African Literatures", Columbus, The Ohio State University, 2003, n. 34:2, pp. 13-27.

Boer, Inge E., *Public Violence enters the private; Assia Djebar and Hanan al-Shayk on Civil War*, in Gyssels, Kathleen & Hoving, Isabel, Bowers, M. (a cura di), *Convergences and interferences: newness in intercultural practices/Ecritures d'une nouvelle ère*, Amsterdam, Rodopi, 2001, pp. 93-105.

Bolfek-Radovani, Jasmina, *Le blanc et le noir de l'ecriture: elements pour une analyse de la poétique de la perte chez Assia Djebar, Helene Cixous et Maissa Bey,* London, Westminster University, 2004.

Bouguarche, Ahmed, *Le hammam: sexualité, purification et régénérescence dans l'oeuvre d'Assia Djebar* in "Francophone Cultures and Literatures", New York, P. Lang, 1995, n. 4, pp. 209-226.

Bouzar, Wadi, *Interview avec Assia Djebar*, in "Lectures Maghrébines", Alger, OPU/Publisud, 1984, pp. 155-161.

Brahimi, Denise, *Assia Djebar ou la hantise de la disparition*, in "Algérie-Littérature/Action", 12-13 juin-septembre 1997, pp. 137-141.

Brahimi, Denise, *Création: bilinguisme. Assia Djebar,* "*L'Amour, la fantasia*", *Abdelkébir Khatibi,* "*Amour bilingue*", in Brahimi, Denise (a cura di), *Appareillages: dix études comparatistes sur la littérature des hommes et des femmes dans le monde arabe et aux Antilles,* Paris, Ed. Tierce, 1991, pp. 141-168.

Brahimi, Denise, *Djebar Assia: Les nuits de Strasbourg*, in "Le Maghreb littéraire", 1998, n. 2, pp. 121-122.

Brahimi, Denise, *L'Amour, la fantasia, une grammatologie maghrébine*, in "Littératures maghrébines". Intervento di Jacqueline Arnaud, 2-3-4 dicembre 1987, Volume II, Paris, L'Harmattan, 1988.

Braziel, Jana Evans, *Islam, individualism and devoilement in the works of Out El Kouloub and Assia Djebar*, in "Journal of North African Studies", 1999, n. 4:3, pp. 81-101.

Budig-Markin, Valérie, *La voix, l'historiographie, l'autobiographie: Les dernières oeuvres d'Assia Djebar*, in Ginette Adamson (a cura di), *Francophonie plurielle (Actes du Congrès mondial du Conseil international d'études francophones)*, Québec, Hurtubise, 1995, pp. 21-28.

Calle-Gruber, Mireille, *Assia Djebar à Heidelberg*, in "Cahier D'Études Maghrébines", 1990, n. 2, pp. 66-67.

Calle-Gruber, Mireille, *Assia Djebar ou la résistance de l'écriture. Regards d'un écrivain d'Algérie*, Paris, Maisonneuve & Larose, 2001.

Calle-Gruber, Mireille, *Assia Djebar, Nomade entre les murs*, *pour une poétique transfrontalière*, Paris, Maisonneuve & Larose et l'Académie Royale de Belgique, 2005.

Calle-Gruber, Mireille, *Assia Djebar, ou la resistance de l'ecriture. Regards d'un ecrivain d'Algérie*, Paris, Maisonneuve & Larose, 2001.

Calle-Gruber, Mireille, *Assia Djebar*, Paris, adpf, 2006.

Calle-Gruber, Mireille, *Mises en scènes d'écrivains: Assia Djebar, Nicole Brossard*, *etc*., Quebec e Erickson, John, *Islam and the Post Colonial Narrative*, Cambridge UP, 1998.

Chikhi, Beïda, *Histoire et stratégie fictionnelle dans les romans d'Assia Djebar*, in Naget Khadda (a cura di), *Ecrivains maghrébins et modernité textuelle*, Paris, L'Harmattan, 1990, pp. 17-30.

Chikhi, Beïda, *Les romans d'Assia Djebar*, Alger, Office des publications universitaires, 1987.

Chikhi, Beïda, *Quel au-delà pour la Sultane des Aubes?*, in "Cahier D'Études Maghrébines", 1994, n. 6-7, pp. 93-100.

Clerc, Jeanne-Marie, *Assia Djebar: Ecrire, Transgresser, Résister, Paris*, L'Harmattan, 1997.

Clerc, Jeanne-Marie, *Du Cinéma à la littérature: naissance d'une écriture "métissée" chez Assia Djebar, romancière et première femme cinéaste algérienne,* in D'haen, Theo & Krus, Patricia (a cura di), *Colonizer and colonized*, Amsterdam, Rodopi, 2000, pp. 421-432.

Clerc, Jeanne-Marie, *La Guerre d'Algérie dans l'oeuvre cinématographique et littéraire d'Assia Djebar*, in "Esprit Créateur*",* Baton rouge, Louisiana State University, 2001, n. 41:3, pp. 89-100.

De Medeiros, Ana, *Hegemony and hybridity in Assia Djebar's Femmes d'Alger dans leur appartement, L'Amour, la fantasia, and Oran, langue morte*, in "Journal of Romance Studies", 2002, n. 2:1, pp. 5-20.

Déjeux, Jean, *Assia Djebar*, Sherbrooke, Québec, Naaman, 1984.

Déjeux, Jean, *Assia Djebar. Romanciere algerienne, cineaste arabe*, Sherbrooke, Sherbrooke University Press, 1980.

Donadey, Anne, *Elle a rallumé le vif du passé. L'écriture-palimpseste d'Assia Djebar*, in Hornung, Alfred, Ernstpeter, Ruhe (a cura di), *Postcolonialisme et Autobiographie. Albert Memmi, Assia Djebar, Daniel Maximin*, Amsterdam, Atlanta, Rodopi, 1998, pp. 101-115.

Donadey, Anne, *Polyphonic and Palimpsestic Discourse in the two Works of Assia Djebar and Leïla Sebbar*, Northwestern University, 1993.

Donadey, Anne, *Rekindling the Vividness of the Past: Assia Djebar's Films and Fiction*, in "World Literature Today", 1996, n. 70:4, pp. 885-892.

Donadey, Anne, *The Multilingual Strategies of Postcolonial Literature: Assia Djebar's Algerian Palimpsest*, in "World Literature Today", 2000, n. 74:1, pp. 27-36.

Dugulin, Lorenzo, *Assia Djebar: col velo la Francia nasconde lo scacco delle sue politiche di integrazione,* in "Cittadini Dappertutto. Mensile di relazioni interculturali", Padova, Coop. Nuovo Villaggio, 2004, n. 43, pp. 20-21.

Dugulin, Lorenzo, *La biografia e i suoi progetti: anche un'opera su Sant'Agostino*, in "Cittadini Dappertutto. Mensile di relazioni interculturali", Padova, Coop. Nuovo Villaggio, 2004, n. 43, p. 21.

Elbalz, Robert, *Les nuits de Strasbourg, ou l'entre-deux du discours romanesque maghrébin*, in Aa. Vv. (a cura di), *Algérie: nouvelles écritures*, Paris, L'Harmattan, 2001, pp. 219-230.

Erickson, John, *Women's Space and enabling dialogue in Assia Djebar's L'Amour, la fantasia*, in "Green, Mary-Jean & Gould, Karen, Rice-Maximin, Walker, K. (a cura di), *Postcolonial Subjects: francophone women writers*, Minneapolis, U. of Minnesota, 1996, pp. 304-320.

Fernandes, Martine, *La guerre intérieure: la métaphore cognitive de la guerre dans L'Amour, la fantasia d'Assia Djebar*, in "Nouvelles Etudes francophones", Lafayette, USA, 2004, n. 19:2, pp. 147-156.

Fielder, Adrian V, *Historical Representation and the Scriptural Economy of Imperialism: Assia Djebar's L'Amour, la fantasia and Cormac Mc Carthy's Blood Meridian*, in: "Comparative Literature Studies", 2000, n. 37:1, pp. 18-44.

Gadant, Monique, *"Femmes et pouvoir": la permission de dire "je". Réflexion sur les femmes et l'écriture à propos d'un roman d'Assia Djebar, L'Amour,la fantasia,* in "Peuples Méditérranéens", 1989, n. 48-49, pp. 93-105.

Gafaiti, Hafid, *Assia Djebar ou l'autobiographie plurielle*, in Jacqueline Arnaud (a cura di): *Nouvelles approches des textes littéraires maghrébins ou migrants.* Paris, L'Harmattan, 1999, pp. 119-128.

Gafaiti, Hafid, *Ecriture autobiographique dans l'oeuvre d'Assia Djebar: L'Amour, la fantasia*, in Jacqueline Arnaud (a cura di), *Autobiographie et récits de vie en Afrique*, Paris, L'Harmattan, 1991, pp. 95-101.

Gafaiti, Hafid, *L'autobiographie plurielle: Assia Djebar, les femmes et l'histoire*, in Hornung, Alfred, Ernstpeter Ruhe (a cura di), *Postcolonialisme et Autobiographie. Albert Memmi, Assia Djebar, Daniel Maximin*, Amsterdam, Atlanta, Rodopi, 1998, pp. 149-159.

Gafaiti, Hafid, *The Blood of Writing: Assia Djebar's Unveiling of Women and History*, in "World Literature Today", 1996, n. 70:4, pp. 813-822.

Gale, Beth W, *Un cadeau d'amour empoisonné: les paradoxes de l'autobiographie postcoloniale dans L'Amour, la fantasia d'Assia Djebar*, in "Neophilologus", 2002, n. 84:4, pp. 525-536.

Gauvin, Lise, *L'écrivain francophone à la croisée des langues*, Paris, Karthala, 1997.

Gauvin, Lise, *Assia Djebar. Territoire des langues: entretien avec Assia Djebar*, in "Littérature - L'écrivain et ses langues", février 1996, n. 101, pp. 73-87.

Geesey, Patricia, *Collective Autobiography: Algerian Women and History in Assia Djebar's L'Amour, la fantasia*, in "Dalhousie French Studies", Halifax, 1996, n. 35, pp. 153-165.

Gharbi, Farah Aicha, *Femmes d'Alger dans leur appartement d'Assia Djebar: une Rencontre entre la peinture et l'écriture*, in "Etudes françaises", Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2004, n. 40:1, pp. 63-80.

Ghaussy, Soheila, *A Stepmother Tongue: 'Feminine Writing' in Assia Djebar's Fantasia: An Algerian Calvacade*, in "World Literature Today", 1994, n. 68:3, pp. 457-462.

Gontard, Marc, *Les nuits de Strasbourg ou l'érotique des langues*, in Aa. Vv. (a cura di), *Algérie: nouvelles écritures*, Paris, L'Harmattan, 2001, pp. 231-240.

Goodman, Joanna, *L'écrit et le cri: Giving Voice in Assia Djebar's L'Amour, la fantasia*, in "Edebiyât", 1995, n. 6, pp. 1-19.

Gracki, Katherine, *Writing Violence and the Violence of Writing in Assia Djebar's Algerian Quartet*, in "World Literature Today" 1996, n. 70:4, pp. 835-843.

Green, Mary Jean, *Dismantling the Colonizing Text: Anne Hébert's Kamouraska and Assia Djebar's L'Amour, la fantasia*, in "The French Review", 1993, n. 66:6, pp. 959-966.

Gronemann, Claudia, *Die transmediale Strategie im filmischen Werk Assia Djebars*, in Ernstpeter Ruhe (a cura di), *Assia Djebar*, Würzburg, Königshausen und Neumann, 2001.

Harrison, Nicholas, *Postcolonial Criticism: History, Theory and the Work of Fiction*, Cambridge, Polity Press, 2003.

Harrow, Kenneth, *The Muse and the Marabout*, Ed. Heinemann, 1993.

Heller Goldenberg, Lucette, *Assia Djebar, l'écriture de l'oralité et des voix qui l'assiègent*, in "Etudes francophones", Lafayette, University of South Louisiana, 2001, n. 16:2, pp. 25-32.

Heller, Michael, *Assia Djebar - Conversation avec Michael Heller*, in "Cahier d'études maghrébines", 1990, n. 2, pp. 84-90.

Hess, Deborah, *L'histoire et la perception du temps: la non-linéarité chez Assia Djebar*, in "Présence Francophone", 2000, n. 54, pp. 65-80.

Hiddleston, Jane, *The Specific Plurality of Assia Djebar*, in "French Studies", Oxford, Oxford University Press, 2004, n. 58:3, pp. 371-384.

Hiddlestone, Jane, *Feminism and the Question of "Woman" in Assia Djebar's Vaste est la prison*, in "Research in African Literatures", Columbus, The Ohio State University, 2004, n. 35:4, pp. 91-104.

Hirchi, Mohammed, *La Réécriture de l'histoire dans les littératures postcoloniales. (A. Khatibi, E. Glissant,V.Y. Mudimbe, A. Djebar)*, Indiana University, Eileen Julien & Michael Berkvam, 2000.

Hitchcock, Peter, *The scriptible Voice and the space of silence: Assia Djebar's Algeria*, in "Bucknell Review", 2000, n. 43:2, pp. 134-149.

Hochberg, Gil Zehava, *"Colonial Hospitality": false hosts and III-mannered guests in Assia Djebar's L'Amour, la fantasia*, in "Nottingham French Studies", 2001, n. 40:2, pp. 84-95.

Hoffer, Pamela, *Delacroix, Picasso et Djebar sur Femmes d'Alger dans leur appartement: voyeurisme et libération à travers une optique cixousienne*, in "Etudes francophones", Lafayette, University of South Louisiana, 2001, n. 16:2, pp. 151-158.

Hoft-March, Eilene, *Assia Djebar, Les nuits de Strasbourg*, in "The French Review", May 2000, LXXIII, n. 6, pp. 1257-1258.

Horváth, Miléna, *Une poétique de l'entre-deux: figures de l'intermédiaire dans l'écriture d'Assia Djebar*, in "Présence Francophone", 2002, n. 58, pp. 28-39.

Huughe, Laurence, *Écrire comme un voile: The Problematics of the Gaze in the Work of Assia Djebar*, in "World Literature Today", 1996, n. 70:4, pp. 867-876.

Imalhayène, Fatma-Zohra, *Le roman maghrébin francophone. Entre les langues, entre les cultures: Quarante ans d'un parcours: Assia Djebar. 1957-1997,* Università Paul-Valéry, Montpellier, Tesi di Dottorato, 1999.

Johnston Lee, Jennifer, *Dynamics of violent love: the fluctuating mother/daughter relationship in Assia Djebar's Oran, langue morte and Nina Bouraoui's La Voyeuse interdite,* in "Cincinnati Romance Review", Cincinnati, 2000, n. 19, pp. 86-93.

Jürgs, Britta, *Assia Djebar*, in Arnold, Heinz Ludwig (a cura di), *Kritisches Lexikon zur fremdsprachigen Gegenwartsliteratur*, München, Edition Text und Kritik, 2001.

Kabbal, Maati, *Conte des neuf et une nuits. Par l'Algérienne Assia Djebar, au coeur de Strasbourg, une histoire d'amour, d'exil, d'errance et de folie*, in "Libération", 20 novembre 1997.
Kian, Soheila, *La Traversée des frontières: écritures et transgressions d'Assia Djebar et de Leïla Sebbar*, Tesi di Dottorato, 2002.
Kian, Soheila, *La Violence de l'écriture dans le Quatuor Algérien d'Assia Djebar*, in "Connecticut review", 2000, n. 18:2, pp. 99-106.
Kinczewski, Kathryn, *Aux Soeurs de Messaouda: une lecture d'Assia Djebar,* in "MIFLC-Review", Radford, 1997, n. 7, pp. 35-45.
Laroussi, Farid, *Éloge de l'absence dans La Femme sans sépulture d'Assia Djebar,* in "Francophone Studies", Sidney, New South Wales University Press, 2004, n. 7:3, pp. 177-189.
Lievois, Katrien, *La traduction dans L'Amour, la fantasia d'Assia Djebar, une tunique de Nessus*, in "Al Moharrir", 1977, n. 2, pp. 91-104.
Melic, Katarina, *L'Exil et/ou la recherche d'une langue littéraire - Assia Djebar ou le blanc de l'écriture*, in "Mots pluriels", 2001, n. 17.
Merini, Rafika, *Two Major francophone women writers: Assia Djebar and Leïla Sebbar* . New York, Peter Lang, 1995.
Morgan, Elizabeth, *Veiled Truth: reading Assia Djebar from the outside*, in "Christianity and literature", 2002, n. 51:4, pp. 603-620.
Morin, Hélène, *Assia Djebar: Les nuits de Strasbourg* in "Qantara", automne 1997, n. 25, p. 78.
Mortimer, Mildred, *Assia Djebar*, Philadelphia, CELFAN, 1988.
Mortimer, Mildred, *Assia Djebar's Algerian Quartet: A Study in Fragmented Autobiography* in "Research in African Literatures" n. 28:2, Indiana University Press, 1997.
Mortimer, Mildred, *Parole et écriture dans Ombre sultane*, in Adamson, Ginette, Jean-Marc Gouanvic (a cura di), *Francophonie plurielle*, Québec, Hurtubise, 1995, pp. 15-20.
Mortimer, Mildred, *Reappropriating the Gaze in Assia Djebar's Fiction and Film*, in "World Literature Today", 1996, n. 70:4, pp. 859-866.
Mortimer, Mildred, *Transforming the Word: the storyteller in the works of Calixte Beyala, Malika Mokeddem and Assia Djebar*, in "Nottingham French Studies", 2001, n. 40:2, pp. 86-92.
Moukhlis, Salah M., *Assia Djebar's L'Amour, la fantasia: colonial history and postcolonial identities*, in "Connecticut review", 2002, n. 24:2, pp. 115-126.
Naudin, Marie, *Assia Djebar et la Tunisie: un pays fraternel*, in "Francographies. Bulletin de la Société des Professeurs français et francophones d'Amérique", New York, SPFFA, Jean Macary, éd., Fordham University, 2000, n. 9, pp. 67-76.
Nzabatsinda, Anthère, *Le Français langue marâtre d'Assia Djebar: enjeux d'une écriture de belligérance*, in "LittéRéalité", Toronto, Université York, 2002, n. 14:2, pp. 51-60.
O'Beirne, Emer, *Veiled Vision: Assia Djebar on Delacroix, Picasso, and the Femmes d'Alger,* in "Romance Studies", 2003, n. 21:1, pp. 39-51.
O'Riley, Michael, *Cultural Memory and the legacy of World War II in Assia Djebar, Leïla Sebbar, and Tahar Ben Jelloun*, in "Dalhousie French Studies", Halifax, 2003, n. 635, pp. 147-161.
O'Riley, Michael, *Translation and Imperialism in Assia Djebar's Les Nuits de Strasbourg*, in "The French Review", LXXV, May 2002, n. 6, pp. 1235-1249.

Orlando, Valerie, *Nomadic Voices of Exile*, Ohio UP 1999.
Pantaleo, Daniela, *Tracce di bisbigli antichi*, in "Leggendaria. Libri Letture Linguaggi", ottobre 2001, n. 29.
Petrich, Morena, *Assia Djebar. Ogni donna si chiama ferita,* Napoli, Arte tipografica, 2004.
Petrich, Morena, *L'antre-des-langues: entre corps et voix. Della francografia nell'opera di Assia Djebar*, in "Studi Magrebini", Napoli, Istituto Orientale, 2003, n. 1, pp. 197-208.
Pezechkian-Weinberg, Pary, *L'Odalisque en fuite: pour une lecture d'Assia Djebar*, in "Francographies. Bulletin de la Société des Professeurs français et francophones d'Amérique", New York, SPFFA, Jean Macary éd., Fordham University, 1995, n. 2, pp. 1-8.
Pieprzak, Katarzyna, *Assia Djebar: where wounding words are drowned,* in "Banipal Magazine", London, 2000, n. 7, pp. 70-71.
Regaieg, Najiba, *De l'Autobiographie à la fiction ou le je(u) de l'écriture: Etude de L'Amour, la fantasia et d'Ombre sultane d'Assia Djebar*, Paris Nord, U.F.R. Lettres, département de Français, Tesi di Dottorato, 1995.
Regaieg, Najiba, *L'Amour, la fantasia d'Assia Djebar: de l'autobiographie à la fiction*, in Jacqueline Arnaud (a cura di), *Nouvelles approches des textes littéraires maghrébins ou migrants*, Paris, L'Harmattan, 1999, pp. 129-135.
Restuccia, Laura, *Parole dal silenzio: Assia Djebar, la voce dell'Algeria fra memoria e Storia*, Palermo, Palumbo, 2004.
Restuccia, Laura, *Spazio violato e spazio sovrapposto. Percorsi ideo-letterari nell'opera di Assia Djebar*, Palermo, Università di Palermo, Tesi di Dottorato.
Rice, Alison, *Ownership and Authorship in the Literary Production of Assia Djebar*, in Ernstpeter Ruhe (a cura di), *Assia Djebar*, Würzburg: Königshausen und Neumann, 2001, pp. 49-75.
Rice, Alison, *Translations and Transpositions: travel (and) writing in the work of Assia Djebar*, in "Pacific Coast Philology", 2004, n. 39, pp. 69-85.
Ringrose, Priscilla, *In Dialogue with Feminisms*, Amsterdam, New York, Rodopi Publishing, 2006.
Ringrose, Priscilla, *Kristeva meets L'Amour, la fantasia*, in "Francophone Studies", Sidney, New South Wales University Press, 1998, n. 1:1.
Rocca, Anna, *Assia Djebar, le corps invisible. Voir sans être vue*, Paris, L'Harmattan, 2004.
Ruhe, Doris, *Komplexe Strukturen, komplexe Deutungen. Assia Djebars autobiographische Romane als Herausforderung an den Leser*, in Keil, Regina (a cura di), *Der zerrissene Schleier. Das Bild der Frau in der algerischen Gegenwartsliteratur*, Iserlohn, Evangelische Akademie, 1996.
Ruhe, Doris, *Sheherazades Botschaft. Sinnfülle und Sinnentzug in Assia Djebars Ombre sultane*, in Ruhe, Ernstpeter (a cura di), *Europas islamische Nachbarn*, Würzburg, Königshausen und Neumann, 1995, pp. 45-70.
Ruhe, Ernstpeter, *Fantasia en Alsace. Les Nuits de Strasbourg d'Assia Djebar* in Aa. Vv. (a cura di), *Assia Djebar en pays de langue allemande* in "Chroniques allemandes", 2000, n. 8, pp. 105-121.
Ruhe, Ernstpeter, *Les mots, l'amour, la mort. Les mythomorphoses d'Assia Djebar*, in Hornung, Alfred, Ernstpeter Ruhe (a cura di), *Postcolonialisme et Autobiographie. Albert Memmi, Assia Djebar, Daniel Maximin*, Amsterdam, Atlanta, Rodopi, 1998, pp. 161-177.

Salhi, Kamal, *Assia Djebar speaking: An interview with Assia Djebar*, in "Francophone Studies", Sidney, New South Wales University Press., 1999, n. 2:3.

Salhi, Kamal, *Francophone Voices*, Sidney, Exeter, Elm Bank Publications, 1998.

Sardier-Gouttebroze A-M., *La Femme et son corps dans l'oeuvre d'Assia Djebar*, Thèse de 3e cycle, Paris XIII, 1985.

Sebbar, Leïla, *Les nuits de Strasbourg*, in "Magazine littéraire", octobre 1997, n. 358, p. 80.

Segarra, Marta, *Leur pesant de poudre: romancières francophones du Maghreb*, Paris, L'Harmattan, 1997.

Smires, Naima Bennani, *Assia Djebar ou l'identité tatouée*, in Lequin, Lucie, Verthuy, Maïr (a cura di), *Multi-culture, multi-écriture: la voix migrante au féminin en France et au Canada*, Paris, L'Harmattan, 1996.

Soares, Vera Lucia, *Escritura dos silencios Assia Djebar*, Brasil, EDUFF, 1998.

Soulier, Anne-Marie, *Autopsy*, in "Saisons d'Alsace/Le Cahier de Saisons", hiver 1997-1998, n. 138, pp. 13-14.

Spivak, Gayatri, *"Can the Subaltern Speak?"* in "Other Worlds", Essays in Cultural Politics, Routledge, 1987.

Talahite, C., *Problématique de la figure de l'observateur dans Femmes d'Alger d'Assia Djebar*, Oran, CDSH, 1981.

Thiel, Veronika, *Assia Djebar. La polyphonie comme principe générateur de ses textes*, Wien, Edition Praesens, 2005.

Thill, Beate, *La poétique de la traduction. Les Nuits de Strasbourg*, in Aa. Vv. (a cura di), *Assia Djebar en pays de langue allemande* in "Chroniques allemandes", 2000, n. 8, pp. 125-131.

Van Renterghem, Marion, *Je ne pleurerai pas mes amies d'Algérie*, in "Le Temps", 28 Aprile 1995.

Vialet, Michèle E., *Between sound and fury: Assia Djebar's poetics of "l'entre-deux-langues"*, in "Symposium", 2002, n. 56:3, pp. 149-162.

Vogl, Mary, *Assia Djebar*, in Parekh, Pushpa Naidu, Siga Fatima Jagne (a cura di), *Postcolonial African Writers. A Bio-Bibliographical Critical Sourcebook*, Westport Connecticut, Greenwood Press, 1998, pp. 135-143.

Von Rosk, Nancy, *Exhuming Buried Cries in Assia Djebar's Fantasia,* in "Mosaic", 2001, n. 34:4, pp. 65-84.

Waterman, *David, Body/Text/History:Violation of Borders in Assia Djebar's Fantasia*, in "Studies in Twentieth Century Literature", 1998, n. 22:2, pp. 319-333.

Wehrs, Donald R, *The "Sensible", the Maternal, and the ethical beginnings of feminist Islamic discourse in Djebar's L'Amour, la fantasia and Loin de Medine*, in "MLN", 2003, n. 118:4, pp. 841-866.

Woodhull, Winifred, *Transfigurations of the Maghreb*, University of Minnesota Press, 1993.

World Literature Today, issue devoted to Assia Djebar, 1996.

Zimra, Clarisse, *'Ecrire comme on se voile'. La première venue à l'écriture d'Assia Djebar*, in Ernstpeter Ruhe (a cura di), *Assia Djebar*, Würzburg: Königshausen und Neumann, 2001, pp. 79-90.

Zimra, Clarisse, *Autobiographie et Je/jeux d'espace. Architecture de l'imaginaire dans le Quatuor d'Assia Djebar*, in Hornung, Alfred, Ernstpeter Ruhe (a

cura di), *Postcolonialisme et Autobiographie. Albert Memmi, Assia Djebar, Daniel Maximin*, Amsterdam, Atlanta, Rodopi, 1998, pp. 117- 35.
Zimra, Clarisse, *Disorienting the Subject in Djebar's L'Amour, la fantasia*, in "Yale French Studies", 1995, n. 87, pp. 149-170.
Zimra, Clarisse, *Hearing Voices, or, Who You Calling Postcolonial? The Evolution of Djebar's Poetics*, in "Research in African Literatures", Columbus, The Ohio State University, 2004, n. 35:4, pp. 149-159.
Zimra, Clarisse, *Mapping Memory: architectural metaphors in Djebar's Unfinished Quartet. L'Amour, la fntasia, Ombre sultane*, in "Esprit Créateur*",* Baton rouge, Louisiana State University, 2003, n. 43:1, pp. 58-68.
Zimra, Clarisse, *Writing Woman: The Novels of Assia Djebar*, in "Sub-Stance: A Review of Theory and Literary Criticism" 1992, n. 21:3, pp. 68-84.

Interviste

Assia Djebar à Fès, (30 min), Florida, Sadki FR3, Paris, 1991.
Assia Djebar entre ombre et soleil, (52 min), Belgian-Algerian co-production, 1992.
Assia Djebar, L'Amour, la fantasia, (20 min), FR3, Paris, 1986.
Assia Djebar: Genèses, entretiens avec Mireille Calle-Gruber, (53 min), Pierre Samson, la Maison des écrivains et le département d'études féminines de l'université ParisVIII, co-production, Paris, 2003.
Assia Djebar: le miroir lointain, (35 min), ARTE, Cologne, Germany, 1997.
Paris, lieu d'exil d'Assia Djebar, (30 min), Television Frankfurt, Germany, 1993.
Voix Ensevelies, Assia Djebar, Lieux d'écriture, (26 min), Barbara-Ann Rieck, WDR, 1997.
Assia Djebar interviews, "A voix nue" avec Laure Adler, France-Culture, 2006.
Bernard Pivot's "Double Jeu: Salvatore Adamo, Andrzej Seweryn, Assia Djebar, France 2, 2003.
Interviews, "A voix nue", avec Anne-Brigitte Kern, France-Culture, le 23 et 24 mars 1994.
Oberti, Renzo, *Donne musulmane, velo e diritti*, in "Il Giornale di Vicenza", 6 marzo 2006.
Siebert, Renate, *Andare al cuore delle ferite*, *Renate Siebert intervista Assia Djebar*, Milano, La Tartaruga, 1997.

Opere di Assia Djebar

Romanzi

La disparition de la langue française, Paris, Albin Michel, 2003.
La Femme sans sépulture, Paris, Albin Michel, 2002. Traduzione italiana di Francesco Bruno, *La donna senza sepoltura,* Milano, Il Saggiatore, 2002.
Ces voix qui m'assiègent ...en marge de ma francophonie, Paris, Albin Michel, 1999. Traduzione italiana di Roberto Salvadori, *Queste voci che mi assediano. Scrivere nella lingua dell'Altro*, Milano, Il Saggiatore, 2004.
Les Nuits de Strasbourg, Paris, Actes Sud, 1997. Traduzione italiana di Toni Maraini, *Le notti di Strasburgo*, Milano, Il Saggiatore, 2000.
Oran, langue morte, Paris, Actes Sud 1997. Traduzione italiana di Claudia Maria Tresso e Marco Rivalta *Nel cuore della notte algerina*, Firenze, Giunti, 1998.
Le blanc de l'Algérie, Paris, Albin Michel, 1995. Traduzione italiana di Roberto Salvadori, *Bianco d'Algeria*, Milano, Il Saggiatore 1998.
Vaste est la prison, Paris, Albin Michel, 1995. Traduzione italiana di Antonietta Pastore, *Vasta è la prigione*, Milano, Bompiani, 2001.
Chronique d'un été algérien, Paris, Plume, 1993.
Loin de Medine, Paris, Albin Michel, 1991. Traduzione italiana di Claudia Maria Tresso. *Lontano da Medina, Figlie d'Ismaele*, Firenze, Giunti 1993[1], 2001[2].
Ombre sultane, Paris, Jean-Claude Lattes, 1987. Traduzione italiana di Antonietta Pastore, *Ombra sultana*, Milano, Baldini & Castoldi, 1999.
L'Amour, la fantasia, Paris, Jean-Claude Lattes, 1985. Traduzione italiana di Daniela Marin e Eleonora Salvadori, *L'amore, la guerra*, Pavia, Ibis, 1995.
Femmes d'Alger dans leur appartement, Paris, Edition des Femmes, 1980. Traduzione italiana di Gianfrancesco Turano, *Donne d'Algeri nei loro appartamenti*, Firenze, Giunti, 1988.
Les Alouettes naïves, Paris, Julliard, 1967.
Les Enfants du Nouveau Monde, Paris, Julliard, 1962.
Les Impatients, Paris, Julliard, 1958.
La Soif, Paris, Julliard, 1957.

Altre opere

Discours de réception, Paris, Palais de l'Institut, jeudi 22 juin 2006.
Allocution de remerciement pour le Prix Grinzane Cavour pour la lecture, Torino, 2006.
Idiome de l'exil et langue de l'irréductibilité, in Ernstpeter Ruhe (a cura di), *Assia Djebar* in "Studien zu Literatur und Geschichte des Maghreb", 2001, n. 5, Würzburg, Königshausen und Neumann, pp. 9-18.
Aïcha et les femmes de Médine, 2001 (dramma musicale in III atti).
Figlie di Ismaele nel vento e nella tempesta: dramma musicale in 5 atti e 21 quadri: (a partire dalle cronache di Ibn Saad e di Tabari), Firenze, Giunti, 2000.

Le Quatuor d'Alger, la tentation de l'autobiographie, in "Cahier d'études maghrébines", 2000, n. 14, pp. 117-125.

Le Discours de Francfort pour le prix de la paix des libraires allemands, octobre 2000.

Conversation avec Marguerite Yourcenar, Prix Marguerite Yourcenar, 9 décembre 1997.

Assia Djebar's Acceptance of the Fonlon-Nichols Prize, African Literature Association, Michigan University, 17 avril 1997.

Remerciement Neustadt, Norman, 18 octobre 1996.

Fugitive, et ne le sachant pas, in "L'Esprit créateur", 1993, n. 33:2, pp. 129-133.

Ecrire sans nul héritage, in "Trans-Européennes", Winter 1994-5, n. 5, pp. 25-29.

Femmes d'Alger (con Kamal Dehane), 1993, (film).

Pourquoi j'écris, in Ernstpeter Ruhe (a cura di), *Europas islamische Nachbarn* in "Studien zu Literatur und Geschichte des Maghreb", 1993, n. 1, Würzburg, Königshausen und Neumann, pp. 9-24.

Le risque d'écrire: Texte inédit, in "Cahier d'études maghrébines", 1991, pp. 71-72.

Assia Djebar aux étudiants de l'Université à Cologne, in "Cahier d'études maghrébines", 1990, n. 2, pp. 74-79.

Un regard de femme, in "Courrier de l'UNESCO", 1989, n. 910, pp. 34-37.

Du français comme butin, in "La Quinzine littéraire", Parigi,marzo 1985, n. 436, p. 25.

La Zerda ou les chants de l'oubli, 1982 (film 57 mn.).*Regard interdit, son coupé*, in Aa. Vv. (a cura di), *Femmes d'Alger dans leur appartement*, Paris, Des femmes, 1980, pp. 145-167.

La Nouba des femmes du Mont Chenoua, 1978 (film 60 mn.).

Poems pour l'Algerie heureuse, Alger, S.N.E.D., 1969 (raccolta di poesie).

Rouge l'aube, Alger, S.N.E.D., 1969 (teatro).

Le Romancier dans la cité arabe, in "Europe", 1968, n. 474, pp. 114-120.

Bibliografia su Leila Ahmed

CNN International, *What are Muslim Extremist Groups Fighting For*?, July 18, 2002.

Crossette, Barbara, *Out Of Egypt, A Border Passage*, in "Migration World Magazine", March 2000, n. 50, pp. 28-30.

Discussion of gender roles in Islam, and the changing role of women in Islamic society, in "Financially Speaking", Boston, June 25, 2004.

Hassan, Waïl S., *Arab-American Autobiography and the Reinvention of Identity: Two Egyptian Negotiations*, in "Alif: Journal of Comparative Poetics", Cairo, American University, 2002, n. 22, pp. 7-35.

Islamic Feminism, in "NPR, Talk of the Nation", October 22, 2003.

Kousha, Mahnaz, *Women and Gender in Islam: Roots of a Modern Debate,* in "Gender and Society", December 1994, n. 8:4, pp. 624-626.

Lives of Learning in "Chronicle of Higher Education", July 25, 2003.

Milani, Farzaneh, *Coverings Uncovered* in *"*Washington Post", October 22, 2006.

National Public Radio, *Fresh Air*, interview, December 3, 2001.

Ouzgane, Lahoucine, *Women and Islam*, in "Postmodern Culture".

Sanasarian, Eliz, *Women and Gender in Islam: Historical Roots of a Modern Debate*, in "International Journal of Middle East Studies", November 1993, n. 25:4, pp. 678-679.

Sanneh, Lamin, *Women and Gender in Islam: Historical Roots of a Modern Debate*, in "The Christian Century", June 16, 1993, n. 110:19, pp. 644-648.

Seaman, Donna*, A Border Passage*, in "Booklist", April 15, 1999, n. 95:16, p. 1489.

Shereen, Faiza W., *The Diasporic Memoirist as Saidian Itinerant Intellectual: A Reading of Leila Ahmed's A Border Passage*, in "Studies in the Humanities", 2003 June-Dec, n. 30:1-2, pp. 108-130.

The Discourse of the Veil in "Speaking of Faith"*,* October 13, 2005.

Tippett, Krista, *Muslim Women and Other Misunderstanding* in "Speaking of Faith"*,* December 7, 2006.

Veiling, Representation, and Contemporary Art in "Publisher's Weekly", April 14, 2003.

Opere di Leila Ahmed

A border passage, New York, Penguin Books, (1999), 2000.

Women and gender in Islam - Historical Roots of a Modern Debate, New Haven and London, Yale University Press, 1992. Traduzione italiana di Germana Graziosi e Mario Baccianini, *Oltre il velo - La donna nell'Islam da Maometto agli ayatollah*, Milano, La Nuova Italia (1995), 2001.

Arab Culture and Writing Women's Bodies, in "Feminist Issues", Spring 1989.

Western Ethnocentrism and Perceptions of the Harem, in "Feminist Studies", Autumn, 1982, n. 8:3, pp. 521-534.

Between Two Worlds: *the Formation of a Turn of the Century Egyptian Feminist*, in "Life/Lines Theorizing Women's Autobiography", ed. Celeste Schenck and Bell Broadski, Cornell University Press.

Edward William Lane, *A study of His Life and Work and of British Ideas of the Middle East in the Nineteenth Century*, London, New York, Longman, 1978.

Bibliografia su Fatima Mernissi

Arnhold, Barbara, *Avec Fatima Mernissi.* Entretien. Propos de Fatima Mernissi sur son ouvrage *Le Prophète et les femmes...*, in "Cahier d'études maghrébines", 1990, n. 2, pp. 22-26.

Azzolini, Paola, *La donna: libertà e autonomia in un mondo globalizzato. Le moderne Sheherazad vincono con il potere della parola.* Incontro con la scrittrice marocchina Fatima Mernissi in "Il Giornale di Vicenza", 28 aprile 2004.

Bourget, Carine, *De l'Inscription à la Réception: l'intertexte islamique chez Mernissi, Djebar, Chraḥbi et Ben Jelloun,* Michigan State University, Tesi di Dottorato, 1997.

Bourget, Carine, *Politique et éthique islamique chez Fatima Mernissi et Assia Djebar,* in "Etudes francophones", 1999, n. 14:1, pp. 27-42.

Déjeux, Jean, *Fatima Mernissi. Sultanes oubliées, Femmes chefs d'État en Islam*, in "Arabies", Paris, 1990, n. 45, pp. 90-91.

Donadey, Anne, *Portrait of a maghrebian feminist as a young girl: Fatima Mernissi's Dreams of Trespass*, in "Edebiyât", 2000, n. 11:1, pp. 58-103.

Ferrari, M. D., *Fatima Mernissi. Le sultane dimenticate*, in "Oriente Moderno", luglio-dicembre 1995, anno XIV (LXXV), n. 7:12, pp. 338-340.

Maraini, Toni, *Se Shaharazad indossa la taglia 42*, in "Il Manifesto", 11 novembre 2000, anno XXX, n. 269, p. 13.

Maraini, Toni, *Fatima Mernissi: può una donna governare i musulmani?*, in "Tuttestorie", aprile/giugno 1991, n. 2, pp. 76-80.

Menager, Serge D., *Fatima Mernissi: de la sociologie à la fiction*, in "Etudes francophones", Lafayette, South Louisiana, 2002, n. 17:1, pp. 5-19.

Montero, R. *Fàtima Mernissi. La hija del harén*, in "El Pais", 12 de mayo de 1996, n. 1024, pp. 48-54.

Tresso, Claudia, Maria, *La terrazza proibita. Le storie dell'harem di Fatima Mernissi*, in "Linea d'ombra", giugno 1996, anno XIV, n. 116, pp. 72-75.

Opere di Fatima Mernissi

Les Sindbads Marocaines. Voyage dans le Maroc Civique, Rabat, Edition Marsam, 2004. Traduzione italiana di Elisabetta Bartuli, K*aravan. Dal deserto al web*, Firenze, Giunti, 2004.

Scheherazade goes West, or: The European Harem, Washington Square Press, 2000. Traduzione italiana di Rosa Rita D'Acquarica, *L'Harem e l'Occidente*, Firenze, Giunti, 2000.

Prefazione, in Touria Agouram, *De mère en fille. La cuisine marocaine*, Paris, Albin Michel, 2000.

Étes-vous vacciné contre le harem?, Casablanca, Le Fennec, 1998.

Women's Rebellion and Islamic Memory, London & New Jersey, Zed Books, 1996.

Dreams of trespass: tales of a harem girlhood, Cambridge, Perseus Books, 1994. Traduzione italiana di Rosa Rita D'Acquarica, *La terrazza proibita*, Firenze, Giunti, 1996. Traduzione francese di Claudine Richetin, *Rêves de femmes, une enfance au harem*, Albin Michel, 1994.

L'écriture rajeunit-elle?, in Aa.Vv. (a cura di), *Comment les femmes vivent,* Tunis, Cérès productions, 1992, vol. 2, pp. 9-19.

Who's Clever: Man or Woman?, in Badran, Margot, Cook, Miriam (a cura di), *Opening the gates. A Century of Arab Feminist writing*, London, Virago Press limited, 1990.

Sultanes oubliées. Femme chefs d'état en Islam, Paris, Casablanca, Albin Michel, Le Fennec, 1990. Traduzione italiana di M. Gordini, *Le sultane dimenticate. Donne capi di Stato nell'Islam*, Genova, Marietti, 1992.

Chahrazad n'est pas marocaine, Casablanca, Le Fennec, 1988. Traduzione italiana di Sandra Scagliotti, *Chahrazad non è marocchina*, Torino, Sonda, 1993.

Le monde n'est pas un harem: *paroles de femmes au Maroc*, Paris, Albin Michel, 1991.

La Jariya et le Khalife. Réflexions sur la place des femmes dans la mémoire politique musulmane, in Aa.Va. (a cura di), *Femme et Pouvoirs*, Casablanca, Edition Le Fennec, 1987, pp. 65-80.

Prologue, in Aa.Va. (a cura di), *Femme et Pouvoirs*, Casablanca, Edition Le Fennec, 1987, pp. 7-9.

La peur-modernité. Islam et démocratie, Paris, Albin Michel, 1992. Traduzione italiana di E. Chiappo, G. Micciché *Islam e democrazia. La paura della modernità*, Firenze, Giunti, 2002.

Le harem politique. Le Prophète et les femmes, Paris, Albin Michel, 1987. Traduzione italiana di Giuseppe Maria Del Re, *Donne del profeta: la condizione femminile nell'Islam*, Genova, Edizioni Culturali Internazionali Genova, 1992.

L'amour dans les pays musulmans, in "Jeune Afrique Plus", 1984[1], Casablanca, Editions Maghrébines, 1986[2].

Al-ḥubb fī ḥaḍarātinā al-islāmiyya, Beirut, Ad-Dar al Alamiya, 1983.

Le Maroc raconté par ses femmes, Rabat, SMER, 1983.

Beyond the veil, London, Saqi Books, 1985[2]. Traduzione francese David Brower e Anne Marie Pelletier, *Sexe, idéologie, Islam*, Paris, Tierce, 1975, 1983.

Femme: ascension ou décrépitude, in "Asas", juin 1981, n. 32, pp. 15-19.

Le prolétariat féminin au Maroc, in "Annuaire de l'Afrique du Nord", Paris, 1981, n. 19, C.N.R.S., pp. 345-356.

Les femmes et les saints, in "Lamalif", septembre 1981, n. 128, pp. 40-44.

Strumenti multimediali e siti internet

Microsoft Encarta, *Enciclopedia Plus 2002,* Microsoft Corporation, 2002.
Rizzoli Larousse, *Enciclopedia Multimediale*, Milano 1998.
www.algerie-litterature.com/.
www.arab.it.
www.arabicnews.com/ansub/Daily/Day/000928/2000092847.htm, *Egypt, History*, 9/28/2000.
www.arts.uwa.edu.au/MotsPluriels/.
www.assiadjebar.net/.
www.aucpress.com/cgi-aucpress/auc99/pager.cgi?catno=413_3
www.cohums.ohio-state.edu/frit/RAL/default.htm.
www.comune.torino.it/cultura/intercultura/10/base3.html.
www.ecologiasociale.org/pg/dum_fem_mernissi.html.
www.fabula.org/forum/indexpdf.php. (30 August 2002).
www.festivaletteratura.it/archivio/schedaautore.php?autid=662.
www.lefigaro.fr.
www.leparisien.fr/.
www.liberation.com/livres/djebar2011.html.
www.librialice.it/ cafeletterario/cafehist3.htm.
www.limag.com/Maitrises/Bolfek.rtf.
www.limag.com/Volumes/Djebar.htm.
www.maroc.net/maghreb_literature/Algerie_Litterature__Action/index.htm.
www.motspluriels.arts.uwa.edu.au/#fn3.
www.nawalsaadawi.net.
www.nawalsaadawi.net/arti-clesnawal/nawalarticles.htm.
www.rainews24 incontro con assia djebar.htm.
www.weekly.ahram.org.eg/1999/453/cu3.htm.
www.worldserver.oleane.com/autopact (25 April 2004).

Indice

INTRODUZIONE **1**

PARTE PRIMA: L'ORALITÀ E L'IDENTITÀ **19**

1. LA CULTURA ORALE NELLA SOCIETÀ ARABA **21**

1.1. .. Cenni introduttivi **21**

1.2. .. Oralità e scrittura religiosa **23**

1.3. .. Il potere della parola **27**

1.4. .. La donna custode della tradizione orale e della storia della comunità **31**

1.5. .. L'oralità nel processo formativo **35**
1.5.1. La nascita, l'infanzia, la nozione di vergogna 35
1.5.2. L'adolescenza 40

2. L'EDUCAZIONE E L'IDENTITÀ **45**

2.1. .. L'importanza della genealogia e del nome nella definizione dell'identità **45**

2.2. .. La nascita delle scrittrici **53**

2.3. .. L'eredità dell'oralità femminile nella formazione identitaria **55**

2.4. .. La formazione delle scrittrici: modernità e tradizione **64**
2.4.1. Arabo e scuola coranica 64
2.4.2. Lingua e scuola dei colonizzatori 66

PARTE SECONDA: LA SCRITTURA **75**

1. I MOTIVI DELLA SCRITTURA FEMMINILE ARABO MUSSULMANA **77**

1.1. .. La conquista di uno spazio di libertà e di trasgressione **77**

1.2. .. Il silenzio, lo sguardo e la scrittura **82**

1.3. .. Scrittura autobiografica e scrittura velata **86**

1.4. .. Raccontare l'amore **93**

1.5. .. Scrivere nella lingua dell'altro **97**
1.5.1. Lingua propria, lingua dell'altro 97
1.5.2. La lingua dell'altro per esprimere le parole delle donne 101

1.6. .. La ricerca di un nuovo cammino **104**

2. L'AMBITO DEL ROMANZO 115

2.1. .. La *fiction* come costruzione dell'"io" nella lingua e nella struttura narrativa **115**

2.2. .. La *Nouba des femmes du Mont Chenoua* e *Les Alouettes naïves*: la prima *fiction* autobiografica di Assia Djebar **117**
2.2.1. La struttura, lo stile, il filo conduttore di *Les Alouettes naïves* 121

2.3. .. Da *Les Alouettes naïves* al *Quatuor Algérien*: la scrittura di un "io" ibrido **126**
2.3.1. Il *Quatuor Algérien* e la critica 126
2.3.2. Un patto autobiografico storico-genealogico? 128
2.3.3. La struttura ibrida del *Quatuor Algérien* 130
2.3.3.1. L'estetica musicale 130
2.3.3.2. Le cornici 133
2.3.3.3. La *mucāraḍa* 138
2.3.4. La definizione di un'identità ibrida nel *Quatuor* 142
2.3.4.1. L'identità nella genealogia 142
2.3.4.2. L'identità nella Storia 148
2.3.4.3. L'identità nella lingua 151
2.3.4.4. L'identità e il suo doppio: modernità e tradizione 153
2.3.4.5. L'identità fra oralità-scrittura 158

***2.4. .. Memoirs of a Woman Doctor* e *Woman at Point Zero*: femminilità, resistenza, sovversione** **167**
2.4.1. La *fiction* per riconciliarsi con la propria femminilità 167
2.4.2. La *fiction* espressione della sofferenza, della resistenza e della sovversione femminili 173
2.4.2.1. *Woman at Point Zero*: la prefazione e la cornice 173
2.4.2.2. *Woman at Point Zero*: la *mucāraḍa* 177
2.4.2.3. Firdaus: simbolo di un nuovo cammino 181

2.5. .. Dalla *fiction* a *A Daughter of Isis* e *Walking through Fire*: la scrittura di un io manifesto **183**
2.5.1. L'identità nella genealogia 185
2.5.2. L'identità nella Storia 187

2.5.3. L'identità e il suo doppio 191
2.5.4. L'identità e l'amore 197

CONCLUSIONI 203

BIOGRAFIE 213
Nawal El-Saadawi 215
Assia Djebar 218
Fatima Mernissi 223
Leila Ahmed 225

BIBLIOGRAFIA 229

Opere di carattere generale **231**

Bibliografia su Nawal El-Saadawi **239**

Opere di Nawal El-Saadawi **239**

Bibliografia su Assia Djebar **241**
Saggi e articoli 241
Interviste 249

Opere di Assia Djebar **250**
Romanzi 250
Altre opere 250

Bibliografia su Leila Ahmed **252**

Opere di Leila Ahmed **252**

Bibliografia su Fatima Mernissi **253**

Opere di Fatima Mernissi **253**

Strumenti multimediali e siti internet **255**